

**ИСКУССТВО
АРАБСКИХ СТРАН
И ИРАНА
VII - XVII ВЕКОВ**

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

Б. В. ВЕЙМАРН

**ИСКУССТВО
АРАБСКИХ СТРАН
И ИРАНА
VII-XVII ВЕКОВ**

Б. В. ВЕЙМАРН

**ИСКУССТВО
АРАБСКИХ СТРАН
И ИРАНА
VII - XVII ВЕКОВ**



**МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1974**

*Светлой памяти
талантливого советского
искусствоведа
Владимира Николаевича
Чепелева*

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

8

**ПРОБЛЕМА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В ИСКУССТВЕ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА В ЭПОХУ ФЕОДАЛИЗМА**

9

ИСКУССТВО АРАБСКИХ СТРАН

33

Искусство Аравии, Палестины, Сирии, Ирака

35

Искусство Египта и Магриба

63

ИСКУССТВО ИРАНА

83

Искусство Ирана VII—XV веков

85

Искусство Ирана XVI—XVII веков

125

Заключение

151

Примечания

154

Список иллюстраций

162

Библиография

170

Summary

178

ПРЕДИСЛОВИЕ

В истории мировой художественной культуры искусство народов Ближнего и Среднего Востока феодальной эпохи занимает свое особое и важное место. Плодотворно взаимодействуя на протяжении более чем тысячелетнего пути своего развития с художественной культурой других народов Азии, Африки и Европы, оно представляет самостоятельный тип средневекового искусства, отмеченный неповторимым эстетическим содержанием, своеобразием идейно-образного строя и стилистических форм.

Мировая искусствоведческая наука накопила огромный материал по художественному наследию народов Ближнего и Среднего Востока. Труды советских и прогрессивных зарубежных ученых давно уже показали несостоятельность буржуазных колониалистских и националистических взглядов, которые неверно трактуют историю искусства Ближнего и Среднего Востока, то сводя на нет ее значение в мировом художественном процессе, то приписывая ведущую роль одному народу в ущерб другим (паниранизм, пантюркизм и др.).

На самом деле каждый из народов Ближнего и Среднего Востока в эпоху феодализма внес свой неповторимый вклад в развитие мировой художественной культуры. Разнообразны достижения арабских народов, создавших архитектуру и искусство, многие художественные качества которых оказали воздействие на другие страны Ближнего и Среднего Востока. Огромную роль сыграл Иран; его средневековая культура выросла на основе мощных древних традиций. Большое значение в определенные периоды принадлежало искусству Турции, а также народам Афганистана.

Новые, яркие страницы в историю искусства Ближнего и Среднего Востока вписали советские ученые, изучившие художественную культуру Средней Азии и Азербайджана. Исследования советских искусствоведов и археологов открыли богатейшие, самобытные изобразительное искусство и архитектуру, созданные народами Советского Востока еще в глубокой древности, развивавшиеся в течение многих столетий и имевшие на всем протяжении средневековья большой, международного значения, ареал художественного воздействия.

Таким образом, искусство Ближнего и Среднего Востока эпохи феодализма, на данной стадии его изучения, предстает перед нами, как широкий круг сложно взаимодействовавших между собой художественных культур многих народов, объединенных, однако, некоторым единством идейно-эстетических взглядов и создавшихся на их основе стилевых форм. Это многообразное единство неповторимых художественных качеств и составляет специфику искусства Ближнего и Среднего Востока как особого, самостоятельного варианта мирового средневекового искусства.

Об архитектуре и изобразительном искусстве Ближнего и Среднего Востока написано огромное количество монографий и научных статей. Однако большинство из них (за сравнительно малым исключением) содержит анализы отдельных памятников или обзоры историко-культурного плана. Между тем дальнейшее изучение искусства Ближнего и Среднего Востока требует обобщающих теоретического характера исследований, создание которых настоятельно необходимо.

Предлагаемая читателю книга не претендует, конечно, на постановку вопросов теории изобразительного искусства Ближнего и Среднего Востока во всей их полноте. Однако при рассмотрении средневекового искусства в странах Арабского мира и в Иране автор выделяет изобразительность как одну из важнейших проблем в истории искусства и пытается рассмотреть ее в связи с другими вопросами художественного творчества на Ближнем и Среднем Востоке в эпоху феодализма.

Автор приносит глубокую благодарность М. В. Алнатову, Л. С. Бретанидскому, Л. Т. Гюзальяну, Н. В. Дьяконовой, А. А. Иванову, Н. К. Карповой, К. Д. Керимову, Ю. Д. Колпинскому, Г. И. Костыговой, А. В. Крыжицкому, В. Г. Луконину, В. В. Павлову, С. Б. Певзнеру, Г. А. Пугаченковой, Л. И. Ремпелю, А. А. Сидорову, С. И. Тюляеву, Н. В. Черкасовой, оказавшим помощь в работе над этой книгой.

ПРОБЛЕМА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ИСКУССТВЕ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА В ЭПОХУ ФЕОДАЛИЗМА

Народы Ближнего и Среднего Востока в эпоху средневековья создали замечательное изобразительное искусство. Именно здесь расцвела миниатюра—изумительная ветвь средневековой живописи. Сюжетные росписи украшали стены во дворцах халифов и других властителей мусульманских стран. Даже в культовых постройках ислама можно было подчас встретить изображения реальных и фантастических птиц и зверей. Декоративной изысканностью отличался богатый и красочный мир изобразительных образов в прикладном искусстве народов, населявших огромную территорию от берегов Атлантического океана до Индостана.

Между тем, как известно, ислам, свыше тысячи лет господствовавший среди народов Ближнего и Среднего Востока, запрещал художникам изображать живые существа, особенно человека. Явное противоречие между действительным художественным процессом и нормами, которые диктовала исламу, казалось бы, всемогущая в средние века религия, давно привлекает внимание исследователей и требует объяснения.

Первоначально высказывали предположение, что искусство изображения, и в частности живопись, достигло в средние века некоторого процветания только в Иране и в Индии и то лишь после монгольского завоевания, усилившего проникновение на Запад китайских влияний¹.

Однако факты, добытые наукой, быстро опровергли это мнение. В 1907 г. были опубликованы росписи с изображением сцен светского содержания, сохранившиеся на стенах Кусейр Амра—дворца омейядских халифов. В 1912 г. Э. Блоше издал миниатюры из рукописей, хранящихся в Национальной библиотеке Парижа, среди которых наряду с иранскими и индийскими имеются арабские и турецкие.

Неудачной оказалась также попытка связать изобразительность в искусстве мусульманских стран с шиизмом—крупнейшей сектой ислама, ставшей официальной идеологией в Иране, Ираке и Азербайджане. «Шиитская» версия нашла отражение в работах Э. Кюнеля, Э. Дица и некоторых других западноевропейских искусствоведов. Но уже в конце 20-х гг. Т. Арнольд в большом исследовании «Painting in Islam»²

указывал, что как запрещение изображений в искусстве, так и нарушение этого запрета имели место и в ортодоксальной суннитской среде и у шиитов.

Т. Арнольд, Ж. Марсэ³ и другие западноевропейские искусствоведы, занимающиеся этим вопросом, обращают внимание главным образом на причины, породившие иконоборческие тенденции в исламе. Чаще всего указывают на борьбу ислама с древнеарабскими религиями и идолопоклонством, на влияние иудаизма, а также на сохранение древних магических представлений, видевших в «портрете» объект для колдовства. Большое значение придают также свойственной средневековой своеобразной реакции на античное искусство, на его жизнелюбие, далекое аскетизму феодальных религий.

Однако, констатируя, что изобразительность в искусстве мусульманских стран представляет отступление от религиозных норм, редко кто из исследователей стремится проникнуть в глубь этого явления, рассмотреть его как объективную закономерность в художественной культуре феодального Востока, раскрыть его связь с прогрессивными тенденциями средневековой идеологии. В этом вопросе, как и в ряде других, западное искусствознание не выходит за рамки традиционной идеалистической концепции буржуазного востоковедения, для которого, по признанию известного английского арабиста Х. Гибба, «есть только одна возможность—это принять развитие и прогресс ислама во всей его совокупности в качестве основы истории и литературы Ближнего Востока»⁴, то есть рассматривать эволюцию культуры и искусства мусульманских стран лишь с точки зрения «идей ислама».

Методологическая ограниченность западного искусствознания не помешала ему, однако, накопить большой материал и создать ряд ценных исследований по истории искусства народов Ближнего и Среднего Востока. Блестящая плеяда немецких ученых—Ф. Зарре, Э. Херцфельд, Э. Кюнель, Э. Диг—еще в 1920-х гг. подняла эту область науки на серьезный искусствоведческий уровень. Среди исследований английских и американских ученых надо особенно отметить труды К. Кресвелла, Б. Грея, Т. Арнольда, Б. Робинсона, Р. Эттингхаузена, М. Диманда; во Франции—труды Ж. Марсэ, А. Годара, Г. Вьета, а также работающего в Ливане И. Щукина.

Нельзя не отметить, что за последние десятилетия возрос интерес к изучению истории искусства в среде арабских ученых. В частности, в 1942 г. в Каире вышла книга Ахмеда Теймура, в которой автор рассмотрел живопись, скульптуру и другие воспроизведения живых существ в изобразительном искусстве арабов⁵. В 1957 г. египетский ученый Мухаммад Мустафа в докладе, который он сделал на втором археологическом конгрессе арабских стран, говорил, что «портреты людей, а также изображения птиц и животных имеются на мусульманских художественных произведениях всех эпох, начиная с возникновения ислама, и во всех странах». В связи с этим М. Мустафа высказал мнение, что «мусульманское искусство не является религиозным и поэтому в мечетях нет ни статуй, ни картин на религиозные сюжеты»⁶.

Советское искусствознание использует положительный опыт, накопленный мировой наукой, изучающей искусство Ближнего и Среднего Востока. Вместе с тем, опираясь на марксистскую методологию, советские ученые принципиально по-иному рассматривают взаимоотношение религии и искусства в эпоху средневековья. Искусство является особой формой духовной деятельности человека, основанной на эстетических, существенно иных, чем религия, потребностях общественного сознания. Поэтому нельзя сводить содержание искусства к его религиозности, даже в те периоды, когда религия играла огромную роль в формировании идеологии общественного человека. В эпоху феодализма искусство действительно глубоко и очень сложно связано с религией. Однако взаимодействие с религией—это лишь одна из особенностей средневекового искусства. Другая его важнейшая черта заключается в том, что искусство воплощает круг идей и образов, порожденных жизненной практикой широких слоев народа, их этическими и эстетическими представлениями, иной раз вступающими в открытое противоречие с господствующей религией⁷.

В 1930-х гг. Б. П. Денике⁸ отметил связь изобразительности в искусстве Ближнего и Среднего Востока с некоторыми социальными явлениями средневекового мусульманского общества. М. В. Алпатов увидел важную особенность «искусства в странах ислама» в специфическом соотношении искусства религиозного и светского. «Условия, которые ограничивали развитие религиозного искусства,—пишет он,—

благоприятствовали расцвету светского искусства в таких пышных формах, каких не знала ни Византия, ни средневековой Запад»⁹. К числу самых замечательных художественных созданий эпохи средневековья Алпатов справедливо отнес восточную миниатюру.

Автору данной работы уже неоднократно приходилось высказывать мысль о том, что в искусстве народов Ближнего и Среднего Востока в эпоху феодализма был выработан особый, проникнутый декоративным началом образный строй, который позволял художникам, не выходя за рамки, определенные мировоззрением средневековья, воплощать в произведениях архитектуры, живописи, декоративного и прикладного искусства большое жизненное содержание. Главные особенности этого искусства были обусловлены не столько религией, сколько теми идейно-эстетическими задачами, которые выдвинул ход развития общества в эпоху феодализма¹⁰.

За последние годы марксистское востоковедение, проведя большую работу по изучению средневековой идеологии (особенно философии и литературы)¹¹, сделало возможным рассмотрение проблемы изобразительности в искусстве Ближнего и Среднего Востока не только и не столько в связи с исламом, сколько в свете тех идеологических течений и тенденций, которые по своему содержанию и своей направленности скрыто, а иногда и прямо выступали против мистических представлений и норм господствовавшей религии. Этой задаче и посвящена первая глава настоящего труда.

* * *

Начнем, однако, с вопроса об отношении ислама к изобразительному искусству в свете новейших научных данных. Ислам возник в условиях становления классового общества в Аравии и в своем первоначальном виде отражал экономический и социальный кризис, который в 7 столетии н. э. переживали арабские, по преимуществу кочевые племена. Важную роль в период становления ислама играло утверждение монотеизма в противоположность политеизму старых арабских религий. В дальнейшем с образованием халифата, превратившегося в крупное феодальное государство, ислам стал духовным оружием господствующего класса новой социально-экономической формации. Ф. Энгельс, полемизируя с Фейербахом о роли религии в истории человечества, называл ислам в числе трех мировых религий, распространение которых сопровождало великие исторические повороты в развитии общества. «Только по поводу этих, более или менее искусственно возникших мировых религий,—писал Энгельс,—особенно по поводу христианства и ислама, можно сказать, что общие исторические движения принимают религиозную окраску»¹².

Став религией феодального общества, ислам заявил претензию на гегемонию во всех областях духовной жизни населения. Не избежало этих притязаний и художественное творчество. Однако в отличие от христианства и буддизма, стремившихся превратить изобразительное искусство в «служанку богословия» для пропаганды религиозных идей, ислам занял в отношении к художественному творчеству более негативную позицию.

Конечно, ислам полностью не отказался от эстетических способов и средств воздействия на человека. Чтение Корана, каллиграфия (от изящной вязи букв в «священных» книгах мусульман до гигантских надписей на стенах зданий), а также орнамент были, если можно так выразиться, взяты на вооружение ислама. В ином положении оказались изображения живых существ и особенно человека. Хотя в самом Коране нет запрещения этих изображений¹³, но уже в 723 г. появился первый законодательный акт—указ халифа Язида II—об уничтожении статуй. В 9 в. запрещение изображать живые существа вошло в текст так называемых достоверных хадисов—преданий о словах и поступках Мухаммада, а также в другие богословские книги.

«Несчастье тому,—читаем мы в хадисах,—кто будет изображать живое существо! В день последнего суда лица, которые художник представил, сойдут с картин и придут к нему с требованием дать им душу. Тогда этот человек, не могущий дать своим созданиям души, будет сожжен в вечном пламени»; «Берегитесь изображать господ или человека, а пишите только деревья, цветы и неодушевленные предметы». В 11 в. точку зрения о греховности изображений развил крупнейший исламский богослов

аль-Газали. В 13 в. теолог ан-Навави писал, что «изображение животных запрещено строжайшим образом», это один из тяжчайших грехов¹⁴.

Причину, породившую в исламе стремление к запрещению широкого круга изображений, ряд исследователей этого вопроса видит в борьбе с политеизмом (имевшим место в завоеванных областях Средней Азии, Иране и других), сопровождавшейся разгромом храмов местных религиозных культов и уничтожением произведений живописи и скульптуры¹⁵.

Важную роль в утверждении иконоборческой тенденции в исламе, по-видимому, сыграло иное, чем в христианстве и буддизме, представление об образе бога. В Коране—священной книге мусульман—есть фразы, свидетельствующие, что для его составителей образ бога мыслился в антропоморфных формах. Однако в дальнейшем среди богословов возобладало мнение, что аллаху не могут быть присущи свойственные человеку качества и формы.

Ислам утверждал веру в бога единого, не наделенного антропоморфными чертами, безликого, не поддающегося художественно-образному воспроизведению. При таком понимании «образа божьего» художественное творчество и особенно изобразительное искусство, всегда связанное с жизнью, с отражением образа человека, его деятельности и окружающей среды, оказалось мало пригодным для пропаганды религиозных исламских идей.

Конечно, в разные периоды времени и в различных областях мусульманского мира запрещения и ограничения, направленные в адрес изобразительного искусства, воспринимались с разными оговорками. Возможно, что до 11 столетия богословы налагали запрет только на изображения живых существ, предназначенные для поклонения. По-видимому, в определенный период также считалось, что исламские запреты не распространяются на украшения бытовых предметов, керамики, тканей. Сохранились любопытные письменные свидетельства о том, что разрешалось делать фигурные изображения в банях, так как их лицезрение будто бы способствовало здоровью моющего человека...

Однако отдельные исключения не меняли общего отрицательного отношения ислама к изобразительному искусству. В мечетях и других общественных местах нельзя было изображать не только бога, но и человека. То же относилось к страницам «священных» книг. Ислам не допускал искусство к такой центральной для средневековой идеологии теме, как бог, его деяния и чудеса. Художники мусульманского мира не могли, подобно своим западным и восточным современникам, создавать монументальные произведения на сюжеты, позволявшие, хотя и в превратной религиозной форме, воссоздавать художественное представление о мире в широком обобщенном плане. Избавленное от религиозного содержания, изобразительное искусство лишилось, однако, существенной для средневековья возможности обращаться к широкой массе мусульман по большим программным вопросам во время культовых церемоний.

Негативная позиция ислама распространялась также на поэзию и музыку. «В день воскрешения мертвых,—говорится в хадисах,—самым страшным мукам будут подвергнуты создатели образов». Иначе говоря, страшная кара ждет всех, занимающихся художественным творчеством. Поэзия, музыка, танцы, изобразительное искусство отвергались ортодоксальным исламом.

Несколько иначе складывались взгляды на художественное творчество в среде суфиев мистико-аскетического течения, возникшего еще в первые века ислама. В суфизме, призывавшем к единению с богом в мистическом экстазе, были сильны эмоциональные чувственные моменты. Это создавало почву для обращения к различным видам искусства, особенно к музыке и поэзии.

Первоначально суфизм с его проповедью аскетизма занимал оппозиционное положение по отношению к исламской теократии. Но в 11—12 вв. он был приспособлен к ортодоксальным взглядам ислама, легализован и получил организационные формы в виде дервишских общин во главе с шейхами. Мистическое стремление слиться с богом нередко сочеталось в суфизме с пантеизмом—отождествлением бога с природой. Пантеизм не был чужд и многим представителям прогрессивной интеллигенции средневековья. Поэтому для некоторых передовых мыслителей средневекового Востока, взгляды которых, по существу, шли вразрез с ортодоксальным исламом, суфизм был удобным прикрытием от нападков со стороны клерикалов.

Таким образом, отношение ислама к изобразительному искусству в зависимости от условий времени и от характера того или иного религиозного толка несколько менялось и не всегда соответствовало категоричности ортодоксальных запретов. Тем не менее в целом позиция мусульманской религии в вопросах искусства, как бы она ни была в отдельных случаях изменчива, сводилась к запрещению изображать живые существа.

Но в общественной жизни средневекового Востока были силы, питавшие художественное творчество—литературу и различные виды искусства,—смело выходявшие за рамки, которые диктовала религия. Порожденные никогда не утихавшей в условиях феодализма классовой борьбой, эти силы отражали прогрессивные тенденции общественного развития и вырабатывали передовое для того времени мировоззрение.

Мы располагаем множеством источников, позволяющих судить о наличии в недрах средневекового восточного общества эстетических взглядов, которые, вопреки религиозным запретам, создавали почву для развития на Ближнем и Среднем Востоке изобразительности в искусстве. Рассмотрим три группы источников: сочинения передовых арабских, иранских и среднеазиатских философов 8—12 столетий; произведения классиков литературы Ближнего и Среднего Востока; трактаты 15—17 вв., специально посвященные художникам, каллиграфам и их творчеству.

Начнем с трудов философов.

В противоположность идеалистическому крылу «арабской школы» передовые мыслители Ближнего и Среднего Востока составили мощное течение с сильно выраженными рационалистическими тенденциями. Это течение, достигшее своего расцвета в 9—12 столетиях, опиралось на достижения греческой философии, особенно на учение Аристотеля. В число восточных перипатетиков вошли крупнейшие философы-рационалисты, противопоставлявшие свои взгляды мистицизму исламских ортодоксов: основоположник арабской философии аль-Кинди (ок. 800—879), среднеазиатские философы — Фараби (870—950) и Ибн Сина (980—1037), философы западных арабских стран — Ибн Баджа (конец 11 в.—1138 г.), Ибн Туфайль (ок. 1110—1185) и Ибн Рушд (1126—1198).

Великие восточные философы, как и другие передовые мыслители—их современники,—ученый аль-Бируни (973—1048), поэты Фирдоуси (ок. 934—1020), Омар Хайям (ок. 1040—1123), Низами (ок. 1141—1203) и другие признавали бога творцом мира, его первопричиной, и, таким образом, формально не отвергали догматов религии. Но с этими представлениями они сочетали рационализм, веру в силу человеческого разума, в свободу человеческой воли. Они считали, что материальный мир, хотя и сотворен богом, но развивается по своим имманентным, только ему присущим законам, не зависящим от «воли божьей». Таким образом, передовые мыслители Ближнего и Среднего Востока, выдвигая на первый план материалистическое понимание объективности бытия, по существу, противопоставляли свои взгляды на мир идеалистическим религиозным воззрениям. Богословы—догматики ислама—понимали это и пользовались каждой возможностью, чтобы обвинить своих противников в ереси и безбожии, призывали жестоко с ними расправляться.

Средневековые восточные философы-перипатетики не создали специальных трудов по эстетике, которую они еще не выделяли в особую, самостоятельную науку. Однако в их произведениях важны не только отдельные положения, высказанные по поводу художественного творчества вообще и изобразительного искусства в частности, но и общая философская концепция, включающая эстетическое отношение человека к действительности.

Отсылая интересующихся к более подробному изложению эстетических взглядов передовых мыслителей Ближнего и Среднего Востока в специальной литературе¹⁶, остановимся на некоторых общих положениях, имеющих важное значение для понимания отношения философов Востока к изобразительному искусству.

И идеологи ортодоксального ислама и философы-рационалисты формально сходились в том, что отрицали антропоморфизм Аллаха, «очищая» понятие бога от атрибутов всего земного. Но идеологи ислама на этом основании принижали эстетическую ценность реальной действительности, видели в ней лишь несовершенное отражение божественной красоты, лишь отдаленное напоминание о совершенствах Аллаха, который «сотворил небеса и землю истиной, дал вам образ и прекрасно устроил ваши образы»¹⁷. Материальный мир, созданный по воле бога, ничто по сравнению с кра-

сотой божественного, так как земная жизнь — это лишь иску́с, цепь испытаний, которые должен преодолеть праведник на пути к богу.

Фараби и Ибн Сина тоже говорили о высшей красоте, присущей богу. Но с точки зрения философов-рационалистов как сам бог, так и присущая ему красота ничего общего не имеют с окружающей нас реальной действительностью и никак на нее не влияют. Для передовых философов средневекового Востока «очищение» бога от земных черт служило аргументом в пользу того, чтобы рассматривать реальную действительность как мир, лишь «изначально» сотворенный аллахом, а потом существующий и развивающийся совершенно независимо от него. Философы утверждали, что бог не создал никаких природных качеств, не сотворил ни прекрасного, ни безобразного... «Мир,—писал Ибн Баджа,—является как бы простым единым живым существом, не нуждающимся ни в чем постороннем»¹⁸. Так же определенно об имманентности мира высказался и среднеазиатский ученый ад-Бируни: «... все действия принадлежат материи. Материя сама связывает и изменяет форму вещей. Следовательно, эта материя есть творец»¹⁹. Таким образом, не отрицая формально бога, передовые философы средневекового Востока утверждали объективную реальность материального мира и прекрасного в жизни.

Основной источник прекрасного в действительности мыслители Востока видели в универсальной гармонии, создающей всеобщую связь и взаимодействие явлений. «В самом деле,—писал аль-Кинди,—гармония имеет место во всем, и очевиднее всего она обнаруживается в звуках, в строении вселенной и в человеческих душах, как это мы установили в нашей «Большой книге по гармонии»²⁰. Гармония во вселенной не результат «божественного чуда», а вытекает из свойств самой природы, из свойств материи. Природа, замечает Ибн Сина, «гармонична сама по себе»²¹. «Совершенство,—писал он,—состоит в том, что все, необходимое для его бытия, и все, необходимое для его сохранения, существует, и существует в той мере, в какой это достойно его сущности, включая также все, что служит для украшения и пользы, а не только является необходимым»²². Гармонию во вселенной видел и Омар Хайям: «...единый порядок обуславливается равновесием... этот мир установлен только равновесием, он процветает благодаря ему...»²³

Гармонию вселенной не отрицали и религиозные догматики, но для них она была произволом бога и, следовательно, не выражала имманентных закономерностей природы и жизни человека. Для передовых мыслителей средневековья гармония вселенной порождена законами развития самой материи и именно поэтому является основой прекрасного в объективной действительности и в художественном творчестве, создаваемом человеком.

Понятие гармонии, как объективной основы прекрасного, распространялось восточными философами и на отдельные явления, единичные вещи. Красота—это совершенство тех качеств, которыми наделен предмет. «Всякую вещь,—писал Ибн Сина,—у которой сразу есть все, что у нее должно быть, так что ничего больше не надобно, чтобы вещь была осуществлена в полной мере, называют совершенной»²⁴. Фараби все эти качества называл красотой существующей вещи. Таким образом, прекрасное оказывается не только причинно обусловленным гармонией отдельных качеств, но оно тесно связано с целесообразностью и пользой.

Важное место в учениях восточных мыслителей занимал вопрос о гармонии человеческой деятельности. Человек—это высшее существо. Фирдоуси, рисуя картину сотворения мира, следующими стихами говорит об этом:

*«В цепи человек стал последним звеном,
И лучшее все воплощается в нем»²⁵.*

Это лучшее—разум, самая благородная и прекрасная из существующих в мире форм—форма «разумной души». Еще мутазилиты²⁶ в 8 в. признали разум единственным судьей прекрасного и безобразного. Фараби считал, что знание доставляет человеку счастье и радость, что познающий человек обнаруживает в себе красоту и совершенство. Подчеркивая важность гармонии внешнего облика и внутренней красоты человека, мыслители Востока основное внимание уделяли духовному миру людей. Главное они видели в гармонии сил познающих: внешних чувств (зрения, осязания и др.), внутренних (фантазии, догадки, воображения) и интеллекта.

Передовым мыслителям Востока не чужды были и идеи социальной гармонии, идеи гармонического развития общества²⁷.

В противоположность ортодоксальному исламу передовые мыслители Востока утверждали эстетически возвышенное представление о реальной действительности, как о гармонично и имманентно развивающемся материальном мире. Художественно-философское воплощение картины мироздания в его постепенном гармоничном развитии заключено в «Романе о Хайи, сыне Йакзана», написанном в форме «робинзонады» Ибн Туфайлем в 12 столетии.

Наряду с утверждением объективной природы прекрасного эстетические взгляды передовых философов Ближнего и Среднего Востока 9—12 вв. характеризует также учение о познании реальной действительности при помощи разума и чувств. Как уже отмечалось, философы-рационалисты придавали исключительно важное значение человеческому разуму, отмечали его превосходство над слепой религиозной верой, видели в нем высокое творческое начало. Такое представление о разуме не было привилегией одних философов. Великий поэт средневековья Фирдоуси начинает «Шахнаме» с традиционного «Вступления», где возносит хвалу богу как первопричине мироздания. Однако, как и философы, он считает, что историю человечества творят сами люди. Вслед за «Вступлением» поэт поместил «Слово о разуме», в котором называет разум счастьем и самым большим богатством человека:

«Тот мощи достигнет, кто знания достиг;

*От знания душой молодеет старик»*²⁸.

Философы Востока рассматривали художественное творчество как одну из форм познания человеком объективной действительности. И хотя средневековые мыслители не разработали теории искусства, но они выделяли художественное творчество из других форм общественной деятельности человека и ставили его в один ряд с наукой и этикой. При этом духовная от самого человека зависящая деятельность отделялась от материальной как низшей, связанной только с естественными потребностями человека.

Фараби объединял науки, искусства и нравы, как «формы в душе», «что приобретаются по желанию и по привычке», и противопоставлял им «природные формы» — «естественные знания, заложенные в человеке от рождения»²⁹. В 14 в. выдающийся арабский историк Ибн Халдун в своем социологическом «Введении» писал: «Искусство и науки присущи только человеку как существу, наделенному разумом, коим он отличается от животных...»³⁰.

В «Посланиях братьев чистоты и друзей верности» — своеобразной энциклопедии передовых идей 10 в. — знание определяется «как образы познаваемого в душе познающего». В «Посланиях» говорится также, что «душа воспринимает формы познаваемых предметов тремя: во-первых, посредством чувств, во-вторых, посредством доводов, в-третьих, посредством размышления и созерцания»³¹. Еще до «Братьев чистоты» аль-Кинди определил чувственное познание, как познание единичного, подразумевая «под единичным отдельные вещи в их отношении к видам», а разумное познание, как познание всеобщего, подразумевая под всеобщим «роды в их отношении к видам и виды в их отношении к единичному»³². Познание посредством чувств, писал аль-Кинди, «ближе к нам, но дальше от сущности», разумное познание «ближе к сущности и дальше от нас»³³. Виды познания различны по характеру и их целям, но дополняют друг друга и тесно взаимодействуют. В поэтической форме это выразил Фирдоуси:

«Хоть разум порою в суждениях зрел,

*Он в силах судить лишь о том, что узрел»*³⁴.

Каков же характер и место художественного творчества — литературы и различных видов искусства — в духовной, познающей мир деятельности человека? Большинство передовых мыслителей Востока художественная деятельность определяется как своеобразное подражание окружающей действительности, чувственно воспринимаемой природе. Фараби в «Трактате о канонах искусства и поэзии» говорит, что поэзия и живопись, хотя различаются тем, что первая оперирует словами, а вторая — красками, но «обе они имеют целью воздействие на воображение и чувства людей с помощью подражания».

Подробно об изобразительном искусстве говорится в «Посланиях братьев чистоты».

«Что касается искусства художников, — записано в «Посланиях», — то оно есть не что иное, как подражание образам существующих предметов, как искусственных, так и естественных, как людей, так и животных, так что ловкость мастеров дости-

гает того, что взоры живущих отвращаются от подлинных предметов, изумляясь красоте изображений и ослепляясь их видом. Различие между мастерами этого рода значительное. Рассказывают, что в одном месте были созданы картины и статуи чистой расцветки с великолепными яркими красками. Хотя в работе и был недостаток, смотрящие на них изумлялись их красоте и блеску, пока не прошел мимо искусный мастер, рассмотрел эти изображения и осудил их. Потом он взял кусок угля с дороги и изобразил фигуру негра, показывающего рукой на зрителей. После того как зрители устремили свой взор от картин и красок к нему, они изумились его удивительной работе, красоте указующего жеста и выразительности движения»³⁵.

Это рассуждение, которое мы позволили себе привести целиком, показывает, что передовые арабские мыслители 10 столетия считали изобразительное искусство не просто подражанием «образам существующих предметов», но передачей этих образов с такой силой, которая «изумляет», «ослепляет», «отвращает от подлинных предметов».

Эту силу философы Востока называли воображением, которое, по словам Фараби, «занимает среднее положение между чувством и разумом». Сила воображения не может действовать сама по себе без чувственного восприятия. «То, что не воспринято чувством, не может быть предметом воображения, так, например, обстоит дело с цветом. Чувственное восприятие по природе предшествует воображению...» — такими словами пояснял связь между чувством и воображением Ибн Баджа в «Книге о душе»³⁶.

Наиболее полно творческий акт, совершаемый силой воображения, охарактеризовал Фараби: «Кроме сохранения и сочетания друг с другом образов чувственно воспринимаемых вещей, она (т. е. сила воображения. — Б. В.) совершает и третье действие, которое заключается в подражании. Из прочих сил души она выделяется тем, что обладает способностью подражать чувственно воспринимаемым предметам, которые в ней сохраняются. Иногда она подражает предметам, воспринимаемым пятью чувствами, посредством сочетания хранящихся в них объектов чувственного восприятия, иногда же она подражает объектам разумного восприятия»³⁷.

Таким образом, специфика изобразительного искусства, по представлениям восточных философов, заключается не просто в подражании, а в подражании, на основе силы воображения, связанной как с чувственным восприятием, так и с разумом.

Для Фараби и для других передовых мыслителей Востока той эпохи образы искусства обязательно сохраняют конкретно-чувственный характер, и хотя они воспринимают от разума всеобщность, но не теряют характера единичности.

Так, по мнению философа, воображение, получая от разумной силы объекты восприятия, не приобретает их в таком виде, в каком они существуют в разумной силе, а подражает им так, как если бы это были объекты чувственного восприятия. Мыслители средневекового Востока гадаливались и о диалектике формы и содержания в произведениях искусства. «Перед тем, кто созерцает какое-либо произведение искусства, — писал один из самых крупных философов арабского Запада Ибн Рушд, — не раскроется мудрость этого произведения, если не раскрылись та мудрость, которую хотели воплотить в нем, и та цель, которая в нем преследовалась. Если он совершенно не понимает этой мудрости, то ему может показаться, что это произведение могло бы иметь любую, какая случится, форму, любой, какой случится, размер, любое, какое случится, расположение частей, и любое, какое случится, сочетание их»³⁸. В этих словах философа высказано глубокое понимание проблемы единства содержания (мудрости) и формы в искусстве, их диалектической связи.

Передовые мыслители средневекового Востока неизменно подчеркивали воспитательное значение литературы и искусства, видели, как мы уже неоднократно отмечали, их тесную связь с этикой и придавали огромное значение эстетическому воздействию совершенных произведений искусства на человека. Поэту-классику Джами (1414—1492) принадлежат слова:

*«Когда стихи сияют совершенством,
Они дарят читателя блаженством»*³⁹

Эстетический идеал тесно связан с моралью, с нравственностью. Красота неотделима от правды, и в этом ее огромная воспитательная сила:

*«Но если с правдой связаны слова, —
То красота и сила их жива»*⁴⁰.

Все сказанное позволяет сделать заключение о том, что передовые философы Ближнего и Среднего Востока феодальной эпохи имели довольно широко и полно разработанную систему эстетических суждений, включающих их взгляды на изобразительное искусство. Передовые философы Востока не отрицали права художников изображать человека и живые существа и видели в искусстве изображения действительности закономерно развивающуюся форму общественного сознания, необходимую человеку в его постоянной эстетической деятельности.

* * *

Яркий, образный материал, характеризующий положительное отношение к изображению живых существ, содержат прозаические и поэтические памятники литературы Ближнего и Среднего Востока.

Одним из наиболее ранних произведений апокрифической, по существу, литературы является легенда о поездке после смерти Мухаммада группы его сподвижников в Константинополь к византийскому императору. Легенда дошла до нас в изложении авторов второй половины 9 в.—арабского купца-путешественника Ибн Вахба и историка ад-Динавари.

В легенде рассказывается, что царь Румов, принимая прибывших, велел слуге принести шкатулку, которая имела множество отделений. «Он открыл одну дверцу и достал оттуда черную тряпочку, в которой была белая статуэтка, изображавшая человека прекраснее всех людей, лицом похожего на диск месяца в ночь полнолуния... «Это—отец наш Адам»,—сказал он... Потом он открыл другую дверцу и достал черную тряпочку, в которой была белая статуэтка старца, красивого лицом, со следами скорби на лице, как бывает у опечаленного и озабоченного человека... «Это Ной»,—сказал он. Потом он открыл другую дверцу, достал черную тряпочку, в которой была белая статуэтка наподобие нашего пророка Мухаммада... Посмотрев на него, мы заплакали. «Что с вами?»—спросил царь. Мы отвечали: «Это—изображение нашего пророка Мухаммада, да будет над ним благословение Аллаха и его привет». — «Клянется ли вы своей религией, что это изображение вашего пророка?»—спросил он. «Да,—отвечали мы,—это изображение нашего пророка, как будто бы мы его видим живым». Далее царь Румов показал прибывшим арабам статуарные изображения: Моисея—«человека краснолицего, печального и задумчивого», Давида—«человека с двумя локонами и с лицом точно диск месяца», Сулеймана—«красивого человека на лошади с двумя крылами», сказав: «Это—Сулейман, а это—ветер, который его несет». Наконец, открыв еще одну дверцу шкатулки, он показал Иса в виде «юноши с красивым лицом; в руке у него была палка, а на нем плащ из шерсти». В заключение царь Румов добавил: «Это изображение досталось Александру, а после него перешло по наследству к царям, пока не досталось мне»⁴¹.

В легенде говорится о произведениях византийской пластики, и в ее оценке, данной устами арабов, нет и тени протеста по поводу изображений (к тому же статуарных, то есть «отбрасывающих тень») священных особ пророков и в их числе—основателя ислама Мухаммада. Характерно, что и лица, пересказавшие легенду, не нашли нужным выразить возмущение по этому поводу, хотя во второй половине 9 века уже были узаконены хадисы, объявлявшие недопустимым с точки зрения религии изображать живые существа.

В пересказе легенды явно сквозит живой интерес и сочувствие к тому восторгу и слезам умиления, которые пролили арабы-мусульмане при виде скульптуры, изображавшей их пророка.

Приведенная легенда не единичное явление. Игнорирует догму ислама о запрещении изображать живые существа, и, по существу, утверждает право на изобразительность в искусстве вся классическая поэзия народов Ирана, Средней Азии и Азербайджана, особенно в лице своих крупнейших представителей: Фирдоуси, Низами, Омара Хайяма, Саади, Навои, Джами и других.

Великие поэты средневекового Востока, произведения которых вобрали многовековую мудрость народного фольклора, с чувством восторга говорят об искусстве художников—создателей картин, портретов, настенных росписей.

Дань высокого уважения отдают средневековые поэты Мани, который считается отцом живописи на Востоке. Низами в «Искандарнаме» поместил специальный «Рас-

сказ о художнике Мани». Используя традиционную легенду о ручье, который был написан на камне так иллюзорно, что путники разбивали о него кувшины, поэт воспевае достоинства Мани «с его силой искусства»⁴². Произведения Мани—это совершенство красоты. Устами сановников, посланных к Мани, Навои говорит: «Искусства красок стал вершиной ты». И хотя художник скромно утверждает, что лишь «красе посильную принес я дань», герой поэмы Бахрам, увидев созданное Мани изображение, «вскрикнул и замолк... запали в душу дивные глаза, сжигали душу пламя и гроза»⁴³.

Для поэтов средневекового Востока умение изображать—это свидетельство большой одаренности человека, обладающего огромным творческим воображением, способностью преобразовать действительность по законам красоты. Так, Низами, воспеваая Шапура как художника видел в его призвании высокие достоинства и совершенства:

*«Знай, от картин его Мани была б обида.
Как рисовальщик он мог победить Эвклида.
Он был калама царь, был в ликописи скор,
Без кисти мысль его могла сплетать узор.
Столь тонко создавал он нежные творенья
Что мог бы на воде рождать изображенья»*⁴⁴.

Особенно вдохновенные строки посвятил изобразительному искусству как творчеству Алишер Навои:

*«Еще одно лекарство нам дано:
Искусством называется оно.
Художники, прекрасного творцы...
Их живопись волшебна и нежна...»*

Под их кистью рождаются пленяющие сердце картины.

*«Казалось, в каждой новый мир возник!»*⁴⁵

Не осуждение, а восхищение вызвали у замечательных поэтов средневекового Востока произведения изобразительного искусства, воспроизводящие живую природу и особенно человека.

Многофигурными изображениями, по словам Фирдоуси, был украшен дворец в Сиа-вушгорде:

*«И роспись везде на стенах галерей:
Сраженья, охоты, забавы царей»*⁴⁶

В поэме Низами «Хосров и Ширин» Фархад
*«первым же руки своей движеньем
Стал покрывать скалу одним изображеньем:
Киркою стан Ширин он высек; так Мани
Свой украшал Эржен, творя в былые дни,
И, лишнего киркой не совершая взмаха,
На царственном коне изобразил он шаха»*⁴⁷.

В поэме Навои «Фархад и Ширин» герой, возводи дворец,
*«Украсил стены множеством картин—
На каждой он изображал Ширин.
Средь гуриеподобных дев она
Была на троне изображена»*⁴⁸.

Джами в поэме «Йусуф и Зулайха» описывает изображения во дворце:

*«На сорока столбах—изображенья
Зверей и птиц, исполненных движенья.
Искуснейший художник светлый зал
Портретами влюбленных расписал.
Йусуф и Зулайха сидели рядом,
Обняв друг друга и лаская взглядом.
На той стене—уста у них слились,
На этой—руки их переплелись.
Взглянул бы ты на двух влюбленных счастье,
И сам бы задохнулся ты от страсти!
...Короче: был чертог подобен чуду,
В нем образы влюбленных жили всюду»*⁴⁹.

Изображения и действительность очень близки между собой: по словам Фирдоуси, на охоте можно встретить онагров—«таких лишь на росписи видел стеной»⁵⁰. Низидами о вельможах, напуганных Искандером, говорит:

*«И застыли они все в такой тишине,
Словно росписью стали на пестрой стене»*⁵¹.

Подражатель великого Фирдоуси Асади Туси (середина 11 в.) в поэме «Гаршасп-наме» повествует о портретах Джамшида, которые Захак рассылал подвластным шахам. Тот же автор по поводу предания о победе Гаршаспа говорит:

*«...Пели его под музыку за кубком,
Нарисовали его и на айванах»*⁵².

Можно привести еще множество цитат, подтверждающих, что поэты и прозаики—классики литературы Ближнего и Среднего Востока—признавали изобразительность одним из важных качеств искусства, высоко ее ценили и придавали ей большое значение.

* * *

Обратимся теперь к третьей группе письменных источников—к «Трактатам», посвященным каллиграфам, художникам и их искусству. Дошедшие до нас «Трактаты» датируются 16 и 17 столетиями. Исключение представляет не имеющий точной даты «Устав цеха живописных дел мастеров», который Э. Н. Дарский, впервые опубликовавший этот памятник, относит к концу 14—началу 15 в.⁵³, что, однако, оспаривают некоторые исследователи. Выдающемуся каллиграфу 15—начала 16 в. Султану-Али Мешхеда принадлежит «Трактат о каллиграфии», написанный мастером в конце его жизни⁵⁴. Для нашей темы особенно интересны: «Трактат о каллиграфах и художниках», созданный в 1544—1545 гг. мастером письма и художником Дуст-Мухаммадом (ум. 1550)⁵⁵, «Трактат о каллиграфах и художниках» Кази-Ахмада Мир-мунши аль-Хусайни, написанный в 1596—1597 гг.⁵⁶ и «Канун ас-сувар» («Канон изображений») — стихотворное рисале (устав), принадлежащее перу азербайджанского поэта и художника Садик-бек Афшара (1533—ум. после 1612 г.)⁵⁷.

Авторы перечисленных «Трактатов» не занимаются философскими рассуждениями. Если судить по первым посвященным аллаху строкам их сочинений, можно подумывать, что составители «Трактатов» безропотно принимают традиционно исламское представление о божественной первопричине всех явлений.

Для них бесспорно божественное происхождение письма в соответствии со словами Корана: «Читай! И господь твой щедрейший, который научил каламом»⁵⁸ (т. е. научил человека пользоваться тростниковым пером). Султан-Али так и начинает свой «Трактат о каллиграфии»:

*«О калам! Заостри язык изложения
для восхваления владыки обоих миров,
владыки, который сотворил калам
и тем каламом начертал слово творения»*⁵⁹.

В большинстве «Трактатов» приводится легенда о происхождении письма, согласно которой его изобретатель—создатель первого почерка «куфи» — был халиф Али ибн Абу-Талиб⁶⁰.

Но уже в рассуждениях о письме, его происхождении и значении составители «Трактатов» основную роль отводят не столько богу, сколько людям.

Отметим сразу, что с искусством письма авторы «Трактатов» связывают определенные этические и эстетические задачи. Мы читаем у Султана-Али:

*«Целью Муртаза Али при письме
были не только слова, буквы и точки,
но [стремление] к моральным основам, чистоте и доброте.
Потому он и указал на красоту письма»*⁶¹.

В том же духе о возвышенном значении письма, о его связи с духовно-нравственной сферой человека и с представлением о прекрасном пишет и Кази-Ахмад. Он цитирует слова, приписанные Платону: «письмо — геометрия души», приводит и комментирует выражения: «красота письма — язык руки и изящество мысли», «прекрасный почерк — радость для очей». Эстетические достоинства связываются и с материальным благополучием: «Если у тебя недостаток, стиль письма становится твоим

украшением; а если кто нуждается, хороший стиль письма—лучшее средство добывать на жизнь»⁶². Возвышенное, с мистическим оттенком, значение придается в некоторых «Трактатах» также орнаменту:

«когда к орнаментовке он обращал кисть,

*[то] создавал рай второй раз»*⁶³,—

то есть делал нечто, подобное сказочному раю мусульман.

Божественное происхождение приписывают авторы «Трактатов» и живописи—изобразительному искусству, которое чаще всего определяется словом «изображение» в отличие от «орнаментовки»—орнамента. Приписав живописи божественное происхождение, авторы «Трактатов» поставили ее рядом с письмом, утвердили правомерность ее существования, объявили ее дозволенной религией. Такой взгляд на изобразительное искусство был своего рода ревизией религиозной догмы, ересью с точки зрения ортодоксального ислама. Как и передовые мыслители-философы и поэты 9—15 столетий, авторы «Трактатов» в 16—17 вв. утверждали изобразительное искусство, как закономерную деятельность общественного человека, хотя облекли свои взгляды в религиозную оболочку.

В «Уставе цеха живописных дел мастеров» происхождение живописи связывается с именем пророка Мухаммада, получившего будто бы это призвание от самого Аллаха. «Если кто спросит, от кого [берет начало] живопись, дай следующий ответ: [от] Мухаммада, избранника божьего, да благословит его господь и да пошлет ему мир. Потому что [во время] постройки мечети Медины всевышний господь приказал Джабраилу, чтобы [он], сойдя к Мухаммаду, передал [ему повеление] украсить священную мечеть Медины. Хазрат Джабраил, принеся тридцать две краски, вручил их Мухаммаду и обучил его живописи». После этого живопись «стала заповеданной; стала обязательной; ...стала законной; ...стала рекомендуемой»⁶⁴.

Дуст-Мухаммад называет Али ибн Абу Талиба первым, «кто рисунком и позолотой увеличил красоту письма». Автор трактата знает, что религиозная традиция запрещает изображения человека, но считает этот запрет формальным, не согласным с деянием пророков: «И хотя внешне по закону шариата у изображения от стыда опущена голова, однако то, что извлекается из книг великих [авторов, показывает], что корень этого дела уходит к его святейшеству пророку Даниилу»⁶⁵. Далее в трактате Дуст-Мухаммад рассказывает легенду о поездке в Рум к византийскому императору последователей Мухаммада, уже изложенную нами по источнику 9 века. В отличие от более раннего варианта в легенде, приведенной Дуст-Мухаммадом, портреты пророков представлены не скульптурными изображениями, а как исполненные на шелке, то есть живописными произведениями. Эти «портреты были рисунками, видевшими перо его святейства Даниила»⁶⁶. Обращает внимание, что по поводу портрета Мухаммада сказано: «...изобразил тебя бог по своему подобию»⁶⁷. Учитывая, что человеческая внешность Мухаммада никогда мусульманами не ставилась под сомнение, этот стих можно трактовать как мысль об антропоморфичности бога, что, как мы уже отметили, тоже не совпадает со взглядами, преобладавшими в среде исламских ортодоксов. Дуст-Мухаммад заключает: «Следовательно, изображение также не без корня. И душу художника оно тернием отчаяния не царапает»⁶⁸. Автор «Трактата», таким образом, не желает считаться с мусульманскими «хади-сами», утверждавшими, что художник, изобразивший живое существо, совершает величайший грех и будет богом жестоко наказан в загробном мире.

Кази-Ахмад, который, так же как и авторы других «Трактатов», начинает с утверждения: «первое, что сотворил господь—калам»,—вслед за этим излагает своеобразную теорию о двух каламах, созданных богом:

«Знамением ключа разума стал талант,

А ключ к таланту?—кончик калама.

Калам—художник и живописец,

Сотворил господь два вида калама:

Один—обольщающее душу растение,

Сахарным стал протик для писца;

Другой вид калама—от животного,

Разбрасывание перлов у него из водоема жизни.

Живописец, соблазвивший Мани!

*Благодаря ему судьба таланта увидела красоту»*⁶⁹.

Еще раз возвращаясь к этому вопросу в заключительной части «Трактата», Кази-Ахмад пишет:

«Ранее было указано, что калам бывает двух видов: один — растительный, это подробно изложено, другой — животный; что касается до животного калама, то это — кисть. Посредством ее чудоден в знании, подобно Мани, китайские и европейские волшебники воссели на трон страны таланта, стали мастерами мастерской судьбы. Изобразители телесной внешности и [мастера] этого чудесного искусства возводят происхождение сего таланта к чудеснопишущему, возвышенному каламу пятирицы семейства под плащом, т. е. к Али...»⁷⁰.

Провозгласив божественное происхождение живописи и этим путем утвердив ее «законное право» на жизнь в мусульманском обществе, авторы «Трактатов» считали возможным давать художникам практические советы о том, как рисовать и как вести себя, а также обобщали опыт, накопленный в области живописи, разрабатывали некоторые теоретические вопросы.

Среди последних большое внимание авторов «Трактатов» привлекает проблема отношения искусства к природе и жизни. И в этом вопросе авторы «Трактатов» 16—17 вв. в целом следуют по стопам передовых мыслителей средневекового Востока более раннего времени:

*«Если искусство изображения станет твоей мечтой,
[лишь] природа может быть твоим учителем»*⁷¹

(то есть учителем) — утверждает Садик-бек.

В другом случае по поводу достоинств живописи своего учителя, которым был «один из наследников бехрановского тростника» и «в айване кисти... занимал высокое место», тот же автор заявляет:

*«Одним взглядом он диск солнца видел,
одним волоском [кисти] оба мира изображал»*⁷²,

то есть был прозорлив, дальновиден, обладал широтой взгляда.

*«Если бы он кого-либо изобразил,
ты мог бы счесть [это] за волшебство и чудо;
когда он проявлял страсть к чьему-либо изображению,
воссоздавал его подобие соответственно оригиналу,
никто не смог бы их различить,
разве только по движению и покою»*⁷³.

По образному выражению Кази-Ахмада, «жизнь стекает каплями с кончика калама»⁷⁴.

*«Да будет счастье волшебствующим мастерам кисти,
Давшим душу чародейской кистью
Они... вызывают к жизни подобие каждого...
Они взирают на творение,
снимают копию с каждой страницы;
Их творчество — путеводитель к изображению мира...»*⁷⁵

Таким образом, для авторов «Трактатов» искусство — это прежде всего изображение форм реального мира, причем достаточно точное (например Садик-бек при изображении животных рекомендует: «Сойди с пути приблизительности, на дороге следования будь настойчив...»⁷⁶). Но искусство — это не только воспроизведение действительности. Художникам-живописцам присущи «поразительные мысли и дивные идеи». «Из людей искусства нет ни у кого (такой) силы воображения и тонкости таланта, что присущи этим людям», — пишет Кази-Ахмад⁷⁷. Искусство живописи — эмоционально, выразительно и мудро:

*«Какой-либо красавицы когда он писал портрет,
у страсти ноги подкашивались в ста местах;
если образ какого-нибудь героя он воспроизводил,
то смелость мумии искала от разума...»*⁷⁸. (Садик-бек).

Творчество художника — это сложный и трудный путь познания смысла, содержания жизни: «путь изобразительства настолько прошел, что от формы к смыслу дорогу нашел»⁷⁹.

Садик-бек указывает, что «в этой области [искусства изображения. — Б. В.] фантазирование неблагоприятно»⁸⁰. Но речь здесь идет не о той фантазии, которая, по мнению Фараби и Ибн Баджжа, занимает в человеческом мышлении место между

разумом и чувством и тесно связана с ними обоими. «Канун ас-сувар» имеет в виду ложное, произвольное выдумывание, которое чуждо художественному творчеству. Передовые мыслители-философы 9—12 вв. решали вопрос об отношении искусства к действительности исходя из общей философской концепции. Авторы «Трактатов» 16—17 вв. не были философами и в своих рассуждениях исходили в основном из творческой практики. Б. Н. Заходер по поводу Кази-Ахмада и его трактата писал: «Трактат не напоминает своим содержанием ни аналитическую глубину Бируни, ни мистическую пылкость Газали, ни блестящее мастерство классиков персидской литературы. Наш автор — истинный представитель того религиозно-схоластического мировоззрения, которое стало задолго до XVI в. нормой всеобъемлющей и обязательной»⁸¹.

Это все справедливо, если иметь в виду мировоззрение Кази-Ахмада в целом. Однако в понимании изобразительного искусства и его задач авторы «Трактатов» 16—17 вв. стояли на прогрессивной для того времени позиции, высказывая идеи, продолжавшие эстетические взгляды передовых мыслителей средневековья. В некоторых из рассматриваемых «Трактатов» есть даже довольно определенно выраженная демократическая направленность. Так, Садик-бек, несмотря на свое происхождение из знати племени Афшаров, при создании своего «Трактата», пренебрег некоторыми феодальными традициями. В «Канун ас-сувар» нет посвящения ни богу, ни правителю, что было обязательно в средневековых рукописях. Более того, в начале «Трактата» Садик-бек рекомендует художникам «быть подальше от окружения султанов», то есть призывает предохранять искусство от произвола феодалов.

Большинство рассматриваемых «Трактатов» создавалось как практическое руководство для каллиграфов и художников. Но мы не станем сейчас касаться содержащихся в них многочисленных советов по поводу пользования кистями и различными художественными материалами, разведения красок и т. п. Это дело специальных исследований. Обратим внимание лишь на некоторые общие вопросы художественного творчества.

Авторы «Трактатов» настойчиво говорят о мастерстве в искусстве изображений, которое связано с творческой фантазией, но не тождественно ей. В одном из рассказов, приводимых Кази-Ахмадом, некий шах, довольный талантом и мудростью своего художника, щедро наградил его дарами. «Один дар — за форму мастерства, другой — за фантазию»⁸².

Но мастерство — это не только категория формы; оно связано с содержанием искусства, с художественным осмыслением действительности.

«Волос его калама благодаря мастерству

*Душу давал неодушевленной форме»*⁸³.

Иначе говоря, мастерство — это то, что позволяет «чародейской кистью» создавать художественный образ глубокого духовного содержания. Понимание взаимосвязи мастерства и таланта видно в следующем двустишье Садик-бека:

*«Если помощь твоего дарования действительная,
то успеха рука в том длинна»*⁸⁴.

Большинство авторов «Трактатов» 16—17 вв. уделяют место характеристикам выдающихся мастеров кисти прошлого и своих современников. Достоинства лучших художников обычно превозносятся, и на них рекомендуется учиться. «В «Канун ас-сувар» по этому поводу содержится интересное обобщение. Подчеркивая, как важно иметь хорошего учителя — «без устада [всякое] дело непостижимо», — Садик-бек вместе с тем призывает художника быть критичным:

*«Не избегай приемов и навыков мастеров,
[но] проходи путь, разбираясь в этом!*

*Из ста [мастеров] ни единого не признавая обладателем почерка...»*⁸⁵.

Автор «Канун ас-сувар» против повторений в искусстве:

*«Повторяться тоже не принято,
Ибо разнообразие требуется всегда.*

*Повторение, будь оно [даже] чарующим,
по природе [всегда] утомительным бывает»*⁸⁶.

Вспомним, что в пору, когда Садик-бек писал эти строки в официальной, господствовавшей культуре формальное, часто бессодержательное подражание произведениям прошлого было широко распространенной модой. Это позволяет еще более

высоко оценить прогрессивность позиции, которую занимал автор «Канун ас-сувар» в вопросах искусства.

Наконец, последнее, о чем следует сказать,— это о стремлении авторов некоторых «Трактатов» к установлению классификации видов изображений.

В большинстве «Трактатов» есть указание на семь основ искусства. Так Казим-Ахмад пишет: «Как в письме шесть каламов являются основой, так в этом искусстве (речь идет об изображениях.—Б. В.) также уважаются семь основ: ислими, хатаи, фаранги, фасали, абр, акрә, салами»⁸⁷. Садик-бек пишет о семи основах, но применительно к орнаменту, называя: ислими, хатаи, абрә, ваге, нилуфар, фаранги, банд-е руми⁸⁸. В «Уставе цеха живописных дел мастеров» речь идет о семи обязанностях художника, среди которых главное место занимают религиозные и нравственные⁸⁹.

Число семь является традиционным, связанным с магическими представлениями, сложившимися еще на Древнем Востоке. Что же касается самих названий «основ искусства», то здесь пока многое неясно. Применительно к орнаменту в этих названиях видят определение вида узора в зависимости от мотива, лежащего в его основе (абр — облако) или от места происхождения (хатаи — китайский, фаранги — европейский). Что имел в виду Казим-Ахмад, группируя изображения по близким (но не полностью совпадающим) наименованиям? Может быть, это изображения, выполненные в определенных региональных или национальных традициях? Во всяком случае, авторы некоторых «Трактатов», как можно было заметить по приведенным отрывкам, выделяли китайские и европейские изображения.

Рассмотренные нами письменные источники, раскрывающие средневековые эстетические учения, показывают, что на Ближнем и Среднем Востоке на протяжении всей этой эпохи существовал взгляд на изображение людей и вообще живых существ в искусстве, как на закономерное и необходимое явление художественного творчества общественного человека. Этот взгляд был связан с широким кругом прогрессивных явлений идеологии и культуры, порожденных противоречивым развитием социально-экономической жизни и классовой борьбы в условиях феодализма. Можно без преувеличения сказать, что изобразительность имела прочный теоретический фундамент в философских и эстетических взглядах передовых мыслителей средневековья — философов и поэтов-классиков 9—15 столетий. Не вступая обычно в прямую полемику с исламом, они утверждали правомерность изображения живых существ. Они раскрывали художественные возможности изобразительного искусства, видели в нем важное средство познания мира, этического и эстетического воспитания человека, восхищались совершенством творений художников. Традиция, созданная средневековыми поэтами и философами в этом вопросе, была очень прочной. Она продолжала жить, развиваться и в пору позднего феодализма в 16—17 столетиях, о чем свидетельствуют рассмотренные выше «Трактаты» о каллиграфиях и художниках, написанные современниками.

Борьба прогрессивной идеологии с реакционными религиозными догмами приводила к тому, что ислам, формально запрещая изображение живых существ, фактически лишь ограничивал развитие изобразительного искусства, которое питалось эстетическими идеями и вкусами, непосредственно не связанными с религией.

Утверждению изобразительности в искусстве противостояли религиозно-догматические взгляды. При некоторых обстоятельствах силами реакции удавалось на более или менее длительное время заглушать изобразительную тенденцию. Но менялась конкретно-историческая ситуация общественной жизни феодального общества и изобразительность вновь поднимала голову и даже получала права придворного искусства: ей покровительствовали сами «защитники ислама» — шахи, султаны, их вельможные слуги. Главное, однако, заключалось в том, что хотя взгляды клерикалов были господствовавшей идеологией, но популярность, которой пользовались на средневековом Востоке учения прогрессивных философов и особенно произведения поэтов-классиков, тесно взаимосвязанные с народным фольклором, позволяют думать, что признание изобразительного искусства правомерной формой художественного творчества было выражением эстетических взглядов не только феодальной интеллигенции, но и более широких слоев народа.

Обе эстетические тенденции — утверждавшая изобразительность и отрицавшая ее — проявлялись в реальной художественной жизни на Ближнем и Среднем Востоке

на протяжении всего средневековья. Высокий подъем и расцвет изобразительности имел место в искусстве Египта, Ирака и Ирана в 10—начале 13 в. В послемонгольское время расцвела миниатюра в Азербайджане, Иране и Средней Азии. Новый подъем изобразительного искусства на всем Среднем Востоке, а также в Турции наблюдался в 16—17 столетиях.

Не следует, однако, забывать, что борьба прогрессивных и реакционных идеологических сил в искусстве не ограничивалась вопросом изобразительности. Она охватывала все стороны художественного процесса и на разных его этапах имела различные формы проявления. Тесная связь самого принципа изобразительности с прогрессивными явлениями средневековой культуры не гарантировала искусство изображения от возможности использования его в интересах феодальной реакции. Вспомним, например, аристократически изысканные салонные изображения 17—18 вв., в исполнении которых художник занимался чисто формальным совершенствованием ранее созданных образов. В то же время будет большой ошибкой и самым грубым упрощением считать, что прогрессивные тенденции в искусстве выражались только в изображении живых существ, а консервативная, опирающаяся на догмы ислама, эстетика целиком подчиняла себе орнамент и каллиграфию, как неизобразительные формы искусства.

Орнамент и каллиграфически исполненные надписи, помимо использования их в целях ислама для украшения мечетей и священных книг, несли эстетическое содержание, не ограниченное рамками религиозной идеологии, а связанное с фольклором и живыми художественными традициями народа. В средневековой художественной культуре изобразительное и орнаментальное искусство сосуществовали в сложном взаимопроникновении.

Не случайно авторы рассмотренных выше «Трактатов», различая каллиграфию, орнамент и изображения, как особые виды творчества, вместе с тем постоянно указывают, что тот или иной крупный художник владел всеми тремя или хотя бы двумя из этих специальностей.

Орнамент занимает большое место в средневековой художественной культуре народов Ближнего и Среднего Востока. При всем разнообразии его древних истоков и различии региональных вариантов орнамент мусульманских стран объединяет тягу его создателей к сложным, насыщенным мотивами арабесковым композициям.

Арабеска, возникшая в искусстве Ближнего и Среднего Востока, явилась исторически сложившимся качественно новым типом орнамента, порожденным декоративной спецификой средневекового художественного мышления, близким по ритму и образному строю восточной музыке и поэзии⁹⁰. Процесс формирования арабески в 8—9 вв. принес в искусство мощную тенденцию орнаментализации изобразительных форм. В орнаментальные мотивы трансформировался целый мир доисламских зооморфных образов — изображений зверей, птиц, рыб. Этот процесс в течение ряда столетий можно наблюдать в архитектурной резьбе Средней Азии, Ирана и Арабских стран, в узоре керамики и других прикладных искусств⁹¹. На основе коренной переработки старых создавались новые орнаменты и их композиции.

Исследование орнаментальной арабески раскрыло ее строго математическую основу. Особенно ясно это прослеживается в «гирихе» — линейно-геометрическом узоре. «Геометрический орнамент архитектурных памятников Узбекистана, — пишет по этому поводу Л. И. Ремпель в своем капитальном исследовании «Архитектурный орнамент Узбекистана», — покоится, в основном, на геометрии круга, то есть решается с помощью циркуля и линейки»⁹².

Отвлеченность арабески позволяла украшать ею стены мечетей и листы священной книги Корана. Но эстетическое содержание ее лежало вне пределов религии. Арабеска подобна музыке, которая, по определению восточных мыслителей, при помощи гармонии звуков и их ритма призвана «создавать новую и более совершенную красоту»⁹³. Не случайно вошло в употребление выражение: «Орнамент — это музыка для глаз». Джами определял музыку, как науку; Ибн Сина относил ее к разряду математики.

Аналогия с музыкой напрашивается и в образном строе: как музыка народов Ближнего и Среднего Востока не допускает бравурных переходов и сохраняет единство тона на протяжении всей мелодии, так и в орнаменте соблюдается мерный ритм и повторяемость раппорта в пределах всей композиции. Как и музыка, орнамент

обладает большой эмоциональной выразительностью; он никогда не «беспристрастен» и не «бездумен». Он порождает сложную гамму чувств, настроений, мыслей. . . Правильно пишет Ремпель, что «интерес к узорной орнаментике возник в связи со всем строем образных представлений людей. . .»⁹⁴.

Если иметь в виду искусство орнаментальной восточной арабески в целом, то оно включает огромное богатство — целую энциклопедию геометрических форм, а также форм растительного и даже животного мира. Условно, но оно отражало мир действительности, по-своему воплощая его богатство, и заключало подчас довольно сложный символический, аллегорический и ассоциативный смысл, перекликающийся с образами поэзии.

Искусные мастера восточного орнамента достигли виртуозности, создавая изумляющие взор и волнующие чувства композиции, которыми они украшали и огромные архитектурные плоскости и разнообразные бытовые предметы и листы рукописных книг. Широкое распространение искусства орнамента, чрезвычайно многогранно вошедшего в жизнь людей и тесно связанного с народными художественными традициями, было одним из специфических выражений декоративности, характерной для средневековой художественной культуры вообще.

С декоративностью средневекового искусства Ближнего и Среднего Востока связаны и особенности развития каллиграфии. Ни один алфавит мира не получил такого эстетического значения и столь богатой художественной разработки, как арабский, распространенный в средние века во всех странах «мусульманского» мира.

Ортодоксальный ислам, как мы уже отмечали, признавал божественное происхождение письма. Конечно, для религии каллиграфия была ценна не столько своими эстетическими качествами, а как средство пропаганды «слова божьего». Однако высоко ценилась и форма исполнения письма. «Чистота письма» считалась признаком «чистоты души». Мастеру-каллиграфу в связи с его ремеслом приписывали множество различных моральных достоинств.

Не только «духовные», но и светские любители прекрасного коллекционировали рукописи и кита — листы с образцами письма знаменитых каллиграфов. Письмо арабскими буквами пишется справа налево и имеет свои законы начертания, в значительной мере обусловленные стремлением к красоте почерка, к гармонии его линий и форм. В начертании букв арабского алфавита сочетаются прямые вертикали, плавные закругления знаков и росчерки окончаний. Строго предусмотрены нажимы, утолщающие линию, и ослабления пера, дающие тонкое завершение буквы. В зависимости от места нахождения — в начале, в середине или в конце слова — буква имеет особое начертание, позволяющее пишущему, не отрывая пера от бумаги, соединять большинство букв одного слова в непрерывную полосу почти орнаментальной вязи. При этом некоторые буквы высоко поднимаются над строкой, другие округло опускаются вниз. «Узор» надписи обычно дополняют расположенные над и под строкой многочисленные знаки огласовок. Передко надписи скомпонованы в виде монограммы, слова и буквы которой, затейливо переплетаясь, вписываются в отведенный для них медальон.

В эстетической оценке письма принимались во внимание: ритм вертикальных букв, единство в характере изгибов, гармония целого. Достижению этих качеств в основном посвящены и поучающие разделы трактатов о каллиграфии.

Так, например, в «Трактате о каллиграфии», написанном знаменитым «султаном каллиграфов» конца 15 — начала 16 в. Султаном-Али Мешхеди, по этому поводу говорится следующее:

«Очевидное в письме — это элементы букв и соединение букв между собой. В систему письма входит параллельность в расположении букв и их пропорции.

Затем следует «подъем» и «спуск», также входит сюда «закручивание хвостов букв».

*И это в «насталике» принято»*⁹⁵.

Особый раздел «Трактата» посвящен написанию отдельных букв:

«В «алифе» должно быть три движения, хотя это исходит от самого калама.

*Если «би» и «ти» ты проводишь длинными, приподнимай начало их над концом»*⁹⁶.

Ценилось не количество написанного и даже не быстрота письма, а качество его исполнения. «Если за день будет переписано десять двойных стихов, то какое изящество может быть в этом почерке? Если хватит терпения, пиши в день лишь два двойных стиха, а если нет—один»⁹⁷. Эти слова приписывают историческому лицу, жившему в 17 столетии. Но, несомненно, высокие эстетические требования к каллиграфии предъявлялись много раньше. Еще в 7 в. одним из первых возник почерк, названный «куфи» — прямолинейный, угловатый, монументальный в своих формах. Впоследствии было создано еще шесть канонизированных мусульманским богословием почерков: насх, сульс и другие; позднее образовались: талик и насталик. Каждый каллиграф был обязан превосходно писать хотя бы несколькими из них.

Каллиграфия была не только искусством книги. Исполненные арабским шрифтом надписи покрывали стены монументальных построек, украшали разнообразные предметы быта. Иногда сама надпись представляла законченное художественное целое — своего рода фриз или панно. Не менее часто надпись входила в узор, состоящий из геометрических и растительных мотивов, сливаясь с ним в единую орнаментальную композицию, являясь неотъемлемой частью художественного образа.

Однако, как ни велико было значение орнамента и каллиграфии в художественной культуре Ближнего и Среднего Востока, рядом с ними на протяжении многих веков жило и развивалось искусство изображения живых существ и природы.

* * *

Что же представляло изобразительное искусство Ближнего и Среднего Востока феодальной эпохи? Каковы, независимо от региональных и временных особенностей, его истоки и традиции? Характеризует ли оно новую ступень в художественном развитии народов Ближнего и Среднего Востока или, как утверждают некоторые исследователи, изобразительность в странах, где господствовал ислам, была лишь перепевом старого дофеодального искусства, рудиментарным явлением, слабым отблеском традиций доисламского времени?⁹⁸ Рассмотрим для примера несколько разных по времени и месту происхождения памятников изобразительного искусства в их соотношении с местной художественной традицией.

Мы не станем сейчас касаться многочисленных произведений изобразительного искусства, дошедших от времени Омейядского халифата (661—750). Тогда еще не была официально принята исламом догма о запрещении изображать живые существа, а в практике искусства продолжали жить почти не измененные художественные традиции предшествовавших столетий. Обратимся к произведениям изобразительного искусства более позднего периода, когда определились эстетические позиции: ортодоксального ислама — с одной стороны, прогрессивных мыслителей — с другой.

Самобытный и яркий подъем пережило изобразительное искусство в Египте при Фатимидах (969—1171). В этом подъеме изобразительности, наступившем после нескольких столетий арабизации страны и «исламизации» ее культуры, не без основания видят некоторое возрождение коптских художественных традиций.

Коптское искусство явилось оригинальной ветвью раннесредневековой культуры, связанной с христианской Византией и выросшей на богатой почве художественных традиций античного Египта. Влияние коптской художественной культуры прослеживается в архитектуре и прикладном искусстве арабского Египта, воспринявших от нее многие строительные, технические и художественные приемы⁹⁹. Среди изобразительных мотивов наиболее живучими оказались фигурки животных и птиц, имевшие в коптском искусстве значение христианских символов. Хорошо известные по коптским тканям, они встречаются на египетском текстиле, изготовленном в ремесленных мастерских Фатимидов, в резьбе по дереву, на керамике. . . Сходными являются также плоскостно-силуэтная трактовка мотивов, характерная для изображений на поздних (6—7 вв.) коптских изделиях, а также размещение одной, двух, реже большего числа фигур в своеобразных медальонах, соединенных то в замкнутую центрическую, то в открытую фризовую композицию. На этом, однако, сходство в узорах коптского и арабского Египта кончается.

В резьбе по дереву и в тканях фатимидского времени большую роль играет угловатая геометрическая плетенка, в то время как в коптском узоре преобладают округлые линии. Кроме того, узор арабского времени несравненно богаче и декора-

тивнее коптского. Замечательные фатимидские ткани затканы золотом и цветными шелками. Их широкие каймы состоят из множества разноцветных полос, заполненных фигурками зверей, мотивами растительного орнамента, надписями. На главном поле в ромбах, образованных плетением широкой золотой полосы, размещены изображения птиц и животных.

Изменился и обогатился также круг мотивов в резьбе по дереву и на керамике. Исчезли, стали редким исключением христианские сюжеты. Их место заняли жанрового характера сцены, фигуры музыкантов, воинов, танцоров, поводыря с верблюдом, реальных и фантастических существ. Это круг не заимствованных, а вновь созданных сюжетов. Иной стала и их трактовка.

Илл. 2 На известной коптской ткани 6—7 вв. с изображением всадника (Георгия Победоносца), хранящейся в коллекции Гос. музея изобразительных искусств в Москве¹⁰⁰, фигуры человека и животных переданы плоскостно, схематично; пропорции нарушены, жесты условны. Превосходная по краскам ткань представляет характерный пример процесса орнаментализации пластичных по трактовке фигур, известных по более ранним коптским произведениям искусства.

Илл. 3 На расписном египетском блюде 11 века, хранящемся в Музее исламского искусства в Каире, изображение всадника (охотника с соколом на руке) тоже трактовано в декоративно-плоскостной манере¹⁰¹. Но стиль исполнения совершенно иной, чем в коптском прикладном искусстве. Фигура всадника очерчена каллиграфически изысканной плавной линией, размещена в круге. Плоскостность трактовки не мешает художнику живо и естественно передать движения, позу, пропорции фигур. Вместе с тем наклон головы всадника и жест руки, держащей сокола, движение ног коня, а также орнаментальные мотивы, размещенные на одежде человека, на туловище лошади и на свободной части фона, подчинены единому ритму, образуют цельную гармоничную декоративно-узорную композицию. Декоративна и расцветка блюда золотисто-желтыми, блестящими, как драгоценность, люстровыми красками. Светлая фигура всадника, покрытая тонким, словно ажурным узором, пластично выделяется на общем более темном фоне. Если в коптской ткани перед нами был пример угасания изобразительности, то фатимидское люстровое блюдо показывает не продолжение процесса, а сложение нового стиля, связанного с иным декоративным образным строем.

Аналогичный процесс сложения в условиях зрелого феодализма декоративного стиля наблюдается и в прикладном искусстве Ирана. Изобразительность, никогда не исчезающая в средневековой художественной культуре этой страны, пережила высокий подъем в 12—13 столетиях.

Одним из неиссякаемых источников вдохновения в изобразительном искусстве Ирана был народный эпос. Многие древние легендарные и исторические сказания в течение ряда столетий служили сюжетами для произведений художников. Поэтому изображение героев этих легенд мы встречаем, как на драгоценных золотых и серебряных сосудах сасанидского времени (3—7 вв. н. э.), так и в узорах на произведениях прикладного искусства, созданных много столетий спустя, после распространения в Иране ислама.

Илл. 5, 6 Сравним, опять же в качестве примера, изображение легенды о царе Бахрам Гуре и его наложнице красавице Азаде на одном из принадлежащих Эрмитажу серебряных блюд, выполненных в сасанидской художественной традиции¹⁰² с изображением той же легенды, написанной эмалевыми красками на фаянсовой чаше, изготовленной в Канаше в начале 13 в. и сейчас хранящейся в Метрополитен-музее Нью-Йорка¹⁰³.

Оба художника избрали для изображения кульминационный момент рассказа перед его трагической развязкой: Бахрам Гур, исполняя просьбу Азаде, показывает свою ловкость в стрельбе из лука. Разница лишь в том, что сасанидский мастер изобразил четырех газелей и все «подвиги» Бахрам Гура, известные по «Шахнаме» Фирдоуси; обратившийся к тому же сюжету через несколько столетий художник-кашанец включил в композицию только ту газель, которую Бахрам Гур, выстрелив пулей, заставил почесать ухо ногой и в этот момент стрелой «и ухо, и ногу ей сшил, и плечо».

При сходстве сюжетов представление художников об облике героев легенды очень различно. На сасанидском блюде Бахрам Гур одет в царские доспехи, на голове его корона; даже стреляя из лука, он не изменяет величественной репрезентативной позы. Фигура царя в несколько раз больше фигуры девушки, сидящей на верблюде позади него, чем подчеркнуто их социальное неравенство.

На фаянсовом блюде Бахрам Гур изображен в ничем не передающей его царственного положения легкой, украшенной узором одежде, такой же, в какую облачены всадники-феодалы, нарисованные на сотнях других иранских сосудов этого времени. Однако, чтобы не было сомнений в том, что изображен именно легендарный царь Бахрам Гур, художник написал его имя арабскими буквами у шеи верблюда. Фигура Азаде, сидящей с арфой в руках, немногим меньше Бахрама. Но главное отличие даже не в этих особенностях, свидетельствующих о разнице социальных представлений, а в стиле изображений. На блюде, выполненном в сасанидской традиции, каждая деталь четко очерчена контуром и трактована низким рельефом на свободной, совершенно гладкой поверхности блюда; мастерски расположив фигуры, художник не ввел ничего, что не было бы связано с сюжетом и играло чисто декоративную роль. Проникнутое ритмом движения и вместе с тем репрезентативно-торжественное изображение пластически очень лаконично.

Совершенно иные стилиевые задачи решил при передаче этой сцены кашанский художник-керамист. Всадник на верблюде является центром декоративной композиции, которая, словно цветной узор, заполняет внутреннюю поверхность неглубокой чаши. Фигуры, четко очерченные плавной, словно певучей линией, уравновешены в своих позах и движениях и гармонично объединены с остальными элементами композиции: водоемом и травами, изображенными под ногами верблюда, раненой газелью, помещенной на фоне ветвистого дерева (подобное дерево видно также справа), орнаментальными мотивами и фигурками, заполняющими фон над головами всадников. Все это заключено в бордюр из буквенного узора, идущий по краю борта чаши.

Декоративность, отличающая иранскую керамическую роспись от пластического стиля сасанидского искусства, проявилась также в расцветке изображения. Техника «минаи» — многокрасочная роспись эмалевыми красками по светлому фону — позволила придать узору яркую и вместе с тем тонко сгармонизированную цветовую гамму, которую по чистоте и насыщенности красок можно сравнить лишь с лучшими произведениями средневековой эмали.

А как протекала эволюция стиля в пределах, например, арабского искусства после распространения ислама?

Сравним образ человека, как он трактован в настенной живописи арабских дворцов в Самарре (9 в.) и в иракской, так называемой арабо-месопотамской миниатюре 13 в. При создании дворцов халифа в Самарре, под Багдадом, в изобразительном искусстве еще жили доисламские художественные традиции, особенно в передаче образа человека. Фрагменты некогда великолепных настенных росписей из развалин дворца Джаусак свидетельствуют о монументальном, величественном стиле¹⁰⁴.

Крупные, лаконично и обобщенно трактованные фигуры словно застыли в торжественных, возможно, связанных с ритуалом позах: одна исполняет танец, другая держит в воздетых вверх руках символ в форме рыбы, третья в длинной, ниспадающей до пола одежде стоит, опираясь на посох. Уверенной широкой линией очерчены овалы лиц (женских, переданных в три четверти, и мужских — в фас), изображены прямые носы, широко открытые с большими зрачками глаза, изогнутые брови, пышные волосы, а у мужчин усы и окладистые бороды. Строго уравновешенные композиции обрамляют узоры, состоящие из цепочек кружков, расположенных в один или два ряда, и несложных розеток. Условной обобщенности рисунка соответствует раскраска однотонным цветом: красным, образующим фон или передающим цвет одежды, синим, желтым...

От самаррских отвлеченно величественных иератичных образов очень отличаются изображения людей на миниатюрах, которыми иллюстрировали в 13 в. в Багдаде и других городах Ирака и Сирии широко популярные в те времена на Востоке рукописи «Макамаг» аль-Харири. Декоративный характер изображений художник-миниатюрист сочетает со стремлением передать живую выразительность поз и движений. Человек с черной бородой на одной из миниатюр в рукописи аль-Харири, исполненной в 1222 г. (хранится в Национальной библиотеке в Париже), откинув голову и широко открыв глаза, поднес ко рту пальцы — жест, выражающий крайнее удивление¹⁰⁵. Некрасивое, но миловидное и очень живое лицо у дочери героя рассказов Абу-Зайда на миниатюре из рукописи аль-Харири 1237 г. (тоже хранящейся в Парижской библиотеке)¹⁰⁶. Но особенно выразительны фигуры людей на многих миниатюрах в рукописи аль-Харири, хранящейся в Ленинградском отделении Института востоко-

Илл.
8

Рис.
1

Рис.
3

Рис.
2



1 Голова мужчины.
Прорисовка детали росписи
из дворца Джаусак в Самарре.
9 в.

2 Голова девушки. Прорисовка детали миниатюры
из рукописи «Макамат» аль-Харири. 1237 г.
3 Голова мужчины. Прорисовка детали
миниатюры из рукописи «Макамат»
аль-Харири. 1222 г.

ведения Академии наук СССР. Не только, и даже не столько лица, сколько позы, жесты рук и особенно движение пальцев, красноречиво передают характер беседы и настойчивость, с которой Абу Зайд излагает свою просьбу в сцене у правителя Мерва¹⁰⁷.

Живое содержание иракской миниатюры требовало особых формальных средств и приемов. Линия, меняя свою толщину и напряженность, пластично очерчивает контуры фигур, обозначает черты лиц, намечает складки и узоры на белых и многоцветных ярких одеждах. Вместе с тем и рисунок и колорит миниатюр декоративны, организованы в гармоничную узорную композицию.

Иракские миниатюры были исполнены на три с лишним столетия позднее, чем живопись дворца Джаусак в Самарре. Однако их разделяет не только время, но и важный стилиевой рубеж, определивший новый характер изобразительности в искусстве арабских народов эпохи зрелого феодализма. Не подражание старым канонам и не изживание их видим мы в творчестве миниатюристов 13 в. Художники, создавшие миниатюры в рукописях «Макамат» аль-Харири, руководствовались новыми по своему идейному и эстетическому содержанию образно-изобразительными задачами, иными, чем те, которые стояли перед живописцами-монументалистами, украшавшими росписью дворцы халифа в 9 в.

И в дальнейшем в пору своего расцвета и высокой зрелости миниатюра на Ближнем и Среднем Востоке обладала большими и для своего времени совершенными идейными и художественными качествами, позволившими ей занять важное и почетное место в истории мирового изобразительного искусства. Творчество Камал ад-Дина Бехзада, возглавлявшего в конце 15 столетия Гератскую школу живописи, а в начале 16 в. работавшего в Тебризе, законно признается вершиной развития восточной миниатюры.

Рассмотрим одно из произведений Бехзада — миниатюру в рукописи «Бустана» Саади, датированной 1488 г. и ныне хранящейся в Египетской национальной библиотеке в Каире¹⁰⁸. В рукописи шесть миниатюр, из которых на четырех имеются подписи Бехзада. Среди подписных произведений мастера особенно выделяется

иллюстрация к рассказу о встрече царя Дара с пастухом, включенному в главу первую: «О справедливости, мудрости и рассудительности».

Царь Дара охотился среди холмов и, отстав от свиты, увидел вдруг «что муж-пастух бежит к нему бегом». Подумав, «не зло ли замышляет сей негодный», царь хотел пустить в него стрелу. Но испуганный пастух назвал себя, царь рассмеялся и сказал: «О, дурачок, добро, что ты назвался». Тогда с улыбкой сказал пастух смиренно:

*«Советом не побрезгуй, царь вселенной!
Тот царь не будет в мире знаменит,
Что друга от врага не отличит.
Знать должен слуг своих ты, царь великий,
И в этом суть могущества владыки,
Ты часто звал к себе меня, о шах,
Распрашивал меня о табунах.
Навстречу я бежал к тебе любовно,
А ты—за лук, как будто враг я кровный!
Из тысячного табуна — любой
Скакун на свист предстанет предо мной,
Чтоб помнит всех, в делах мирских участвуй,
Хоть раз в году, мой царь, общайся с паствой.
И помни: участь подданных плоха
В краю, где царь глупее пастуха!»*¹⁰⁹

Бехзад избрал сюжетом для миниатюры момент, когда царь Дара опустил лук с вложенной в него стрелой и пастух, фигура которого является смысловым и композиционным центром произведения, произносит свое смелое поучение.

Миниатюра размером $21,2 \times 16$ см занимает почти целиком страницу рукописи. Изображение заключено в узкую золотую рамку, за пределами которой поверхность листа бумаги покрыта золотым «розбрызгом». В углах рамы, справа вверху и слева внизу, небольшие прямоугольные пространства заполнены текстом.

При первом взгляде миниатюра поражает своей красочностью. На интенсивно зеленом фоне, занимающем всю нижнюю часть композиции, как драгоценная эмаль, сверкают чистыми красками одежды людей и фигурки животных. Так же контрастно выделяются фигуры и в верхней части миниатюры на фоне светлого горного пейзажа. Разнообразные, богатые по оттенкам красочные пятна ритмично сгруппированы в стройный, как бы обрамленный золотом узор.

В традициях условной и плоскостной средневековой живописи художник воссоздал среду и обстановку, в которой могла произойти описанная Саади встреча. Планы разворачиваются вверх, и перед зрителем открывается пейзаж местности, переданный во всем его богатстве и характерности. От темно-зеленой лужайки глаз зрителя скользит «вглубь», к светлым далеким горам, к мерцающей глади золотого неба. Золото не только обрамляет композицию, но своим блеском создает ощущение выпуклости изображения, придает ему своеобразную пластичность.

В центре миниатюры, на краю лужайки, помещена фигура пастуха. На три четверти она проектируется на зелень травы, но голова в белой с черными полями шапке и плечи выделяются на фоне светлой полосы каменистой местности, образующей второй план изображенного пейзажа. На пастухе светло-зеленый с черным поясом халат, из-под которого видна коричневая и белая одежда и черные с желтым узором сапоги.

Даже по самым лучшим репродукциям этой миниатюры нельзя оценить непревзойденной тонкости и выразительности рисунка Бехзада. Только глядя на оригинал, ощущаешь поразительную силу бехзадовской линии. Не случайно современники, как уже отмечалось, с восхищением говорили о кисти Бехзада, волос которой благодаря мастерству художника «душу давал неодушевленной форме». Изящный контур фигуры пастуха чрезвычайно экспрессивен; тонко передана мимика его лица и жесты рук. Метко и остро выразил художник в его скромной фигуре и испуг, и удивление поведением царя, и большое человеческое достоинство простого труженика.

Слева от пастуха царь Дара на гнедом коне. Блистающие золотые доспехи, яркая оранжево-красная одежда и белый с большим пером головной убор выделяют фигуру царя, подчеркивают его репрезентативную позу.

Композиционно фигуру царственного всадника уравнивает изображение второго пастуха в сине-голубой одежде, помещенного справа на зеленом взгорке. Пастух, сидя, наливает в чашку кумыс из бурдюка, подвешенного на треногу; не прекратив своего занятия, он с выражением удивления смотрит на прибывшего всадника.

Внизу — на первом плане — и сверху — вдали художник изобразил пасущихся лошадей. Одни спокойно пьют воду из ручья, пересекающего по диагонали зеленую лужайку, усыпанную желтыми и красными цветами; другие встревоженно повернули головы в сторону прибывшего царя. Фигурки лошадей и еще одного пастуха на дальнем плане размещены среди причудливых по форме желто-розовых и зеленых скал, а также деревьев, ветки которых выступают за рамку миниатюры.

Бехзад не только воспроизвел, но в известной мере дополнил народную легенду, изложенную Саади. Средствами своего искусства он создал сложный художественный образ, включающий реальное представление о нарушенной появлением царя красоте мирной жизни пастухов, а также подтекст, отвечающий назидательным словам поэта. Популярность рассказов Саади, которые в те времена цитировали повсеместно, делала особенно доходчивым до зрителя высокий для той эпохи этический смысл легенды, переданный кистью художника.

Рассмотренные примеры показывают, что изобразительность в искусстве Ближнего и Среднего Востока имела свои традиции, глубокими корнями восходящие к доисламскому-раннефеодальному и античному времени. Однако средневековые восточные художники не копировали древние памятники, не повторяли задолго до них созданные образцы. Для художников средневековья опыт предков был только материалом, необходимым при создании новых по содержанию и форме произведений изобразительного искусства, отмеченных своеобразной и яркой декоративностью, отвечающих эстетическим запросам их времени. Иначе и быть не могло. В искусстве всякое повторение, даже повторение прекрасных образцов, созданных в прошлом, мертво, так как не рождает живого образа действительности. Художественные традиции лишь тогда плодотворны, когда они развиваются, обогащаются содержанием новой жизни, выступают, так сказать, рожденными заново.





2

*Коптская ткань
с изображением св. Георгия на коне.
6—7 вв.*



3

*Блюдо с изображением всадника.
Египет.
11 в.*













ИСКУССТВО АРАБСКИХ СТРАН

ИСКУССТВО АРАВИИ, ПАЛЕСТИНЫ, СИРИИ, ИРАКА

История Аравии — родины ислама — восходит к глубокой древности. Античные географы называли южную сельскохозяйственную Аравию «счастливой». Здесь в первом тысячелетии до н. э. существовали богатые древневосточные государства: Минейское со столицей Карнаву и Сабейское со столицей Мариб. Земледелие в этих государствах было связано с высокоразвитой по тем временам техникой искусственного орошения, о чем свидетельствуют величественные остатки марибской плотины (7 в. до н. э.). Однако основой благосостояния этих государств была, по-видимому, посредническая торговля с Передней Азией, Эфиопией, Египтом, Индией и Индонезией. На этой же основе процветало в 1 тысячелетии до н. э. и государство набатеев, возникшее в северо-западной части полуострова (в так называемой Каменистой Аравии).

Истоки южноаравийской культуры восходят к еще более древним временам, ко 2, а возможно даже к 3 тысячелетию до н. э. По-видимому, в ее развитии немаловажную роль играли взаимодействия с культурой рабовладельческих стран Передней Азии, Египта и особенно древней Эфиопии. С Сабейским государством (Саба) связаны романтические легенды о царице Савской.

Древние памятники Южной Аравии, сохранившиеся на территории Йемена, Адена, Хадрамаута, к сожалению, еще мало изучены, но они очень интересны. Это остатки мощных крепостей, ирригационных сооружений, величественных и строгих по архитектуре храмов. Развитым и значительным представляется и изобразительное искусство, особенно скульптура. Найдены статуи и рельефы, исполненные из мрамора и бронзы. Наиболее древние памятники — фигуры людей, относящиеся к началу 1 тысячелетия до н. э., — отмечены условностью статичных поз и схематизмом черт лица. К середине 1 тысячелетия пропорции фигур становятся правильными, движения и позы — свободными, выражения лиц — живыми, их черты мягкими. Очень интересны храмовые рельефы позднего времени (рубежа н. э.). В их исполнении высокая культура пластики сочетается с развитым декоративным началом, позволяющим объединять в единую композицию изображения людей, фантастических существ, плоды и листья растений и мотивы орнамента, покрывающего отдельные архитек-

турные детали. Нет сомнения, что это искусство заключало в себе особый и, возможно, довольно сложный мир мифологических представлений и художественных образов¹¹⁰.

Недостаточная изученность древнеаравийской цивилизации затрудняет определение ее значения для последующего развития художественной культуры Аравийского полуострова. С открытием сухопутных путей через Иран юг Аравии еще в древности перестал играть крупную роль в экономике Ближнего Востока. Химьяритское государство, образовавшееся в первые века н. э. на месте Минейского и Сабейского, по значению уступало своим предшественникам.

Экономический и политический упадок страны не мог, однако, полностью нарушить преемственность в области культуры. Средневековая архитектура и искусство на юге Аравии в своем становлении и развитии опирались на древние исторически сложившиеся художественные традиции.

На фасаде старинной мечети Йемена аль-Кабир, построенной в г. Санае в 7 в., сохранились барельефные изображения зверей и птиц, по преданию, происходящие из замка Гумдан, существовавшего на этом месте со 2 по 8 век н. э. По словам арабского историка и географа аль-Хамдани, жившего в Йемене в начале 10 столетия, замок Гумдан был украшен фигурной скульптурой: «На каждом углу голова летящего орла или голова рыкающего льва из меди».

Кроме указания на продолжавшее существовать изобразительное влияние описание аль-Хамдани содержит характеристику интересных архитектурных особенностей замка. По словам древнего ученого, Гумдан имел 20 этажей, поднимавшихся друг над другом террасами. Высоту и богатство отделки замка аль-Хамдани определил стихами:

«Тюрбан—облака, его полс и оболочка—мрамор».

Аль-Хамдани сообщает также, что стены Гумдана имели облицовку разного цвета: из белого, черного, красного и зеленого камня.

Многэтажность и полихромия до сих пор остались характерными чертами в архитектуре Южной Аравии. Город Сана, нынешняя столица Йемена, расположенный далеко от побережья на высоте 2400 метров над уровнем моря, был известен еще римлянам и, видимо, в течение многих столетий сохранял свой облик в удивительной чистоте и неприкосновенности. Узкие улицы города обступают старинные «небоскребы», нередко имеющие семь-восемь этажей. Впечатление многэтажности усиливает то, что каждый этаж имеет, как правило, два яруса окон. Верхние этажи часто отступают в глубь постройки, образуя просторные террасы; плоские крыши окружены высоким парапетом¹¹¹.

Высотные многэтажные дома характерны и для городов Хадрамаута¹¹². Здесь они еще более похожи на башни, часто примыкающие или очень близко расположенные одна к другой. Нижний этаж такого дома, где находятся хозяйственные помещения, глухой; выше стены прорезаны ярусами прямоугольных окон. Такие жилища (а каждый дом-башню занимает одна семья) в массе представляют причудливое нагромождение разновеликих по размерам, призматических по форме, слегка сужающихся вверх башен. Таков, например, город Шибам. Бóльшей организованностью архитектурных масс—симметрией террас, уравновешенностью геометрических объемов зданий, обилием парапетов и т. п.—отличаются отдельно стоящие дворцы и виллы правителей.

В архитектуре Хадрамаута декоративную роль играет цвет: сложенные из сырца серовато-коричневые стены нижних этажей контрастируют с побелкой верхних.

В Йемене, особенно в городе Санае, большинство домов имеет богатую декоративную отделку, выполненную белым лепным гипсовым узором. Пояски орнамента в виде фризов разделяют этажи, а также обрамляют многочисленные и к тому же разные по форме—арочные, квадратные и круглые окна. В оконные проемы вставлены узорные решетки или тонкие алебастровые плитки. Белый, напоминающий кружево узор, контрастно выделяясь на фоне желто-коричневого камня, из которого сложены стены, придает зданиям города очень нарядный вид и свидетельствует о незаурядной творческой фантазии йеменских зодчих и художников.

Выбирая мотивы орнамента, йеменские мастера, видимо, строго придерживались исламской религиозной догмы: в узорах, покрывающих стены зданий, не встречаются изображения живых существ. Однако сам принцип декоративной отделки архитек-

турных плоскостей рельефным орнаментом, несомненно, восходит к глубокой древности, вероятно, к доисламскому времени.

Характерно, что мечети Йемена по принципам своей архитектуры отличаются от традиционного гражданского зодчества. Упомянутая нами мечеть аль-Кабир в Сане построена в 670-х гг. Она подвергалась капитальным переделкам в 8, 10 и 12 столетиях, но, по-видимому, сохранила древнюю планировку и первоначальное объемно-пространственное решение. В отличие от высотной композиции гражданских зданий архитектура мечети имеет горизонтальную протяженность. Как и все арабские мечети первых веков ислама (о чем будет речь ниже), она имеет большой двор, обнесённый аркадами со множеством колонн. Во дворе возвышается кубической формы святилище, сложенное из чередующихся рядов черного и красного камня, взятого, согласно преданию, из замка Гумдан при его разрушении. Мечеть имеет два минарета, сооруженные в 9 веке и перестроенные в 13-м.

Другая, еще более древняя мечеть сохранилась близ Таиза на месте средневекового города Джанад. Мечеть Джанадиа датируется 632 годом. Это тоже «дворовая» мечеть с аркадой, опирающейся на массивные колонны и столбы: к одной из сторон двора примыкает молитвенный зал. Мечеть имеет высокий восьмигранный минарет. Для Йемена и в дальнейшем характерны многоярусные минареты: внизу — квадратные в сечении, выше — цилиндрические или восьмигранные, нередко украшенные, как и жилые дома, белым лепным орнаментом.

Истоки мусульманской культовой архитектуры естественно искать в местах зарождения ислама — в Мекке и Медине. Как известно, проповеди Мухаммада в Мекке первоначально не имели успеха. «Не всегда, — пишет по этому поводу известный советский арабист Е. А. Беляев, — мог Мухаммад выступать публично со своими проповедями; для слушания их и для молитвы его приверженцам приходилось собираться тайно где-нибудь в пригородах и даже в «ущельях» из боязни преследований»¹¹³. В этих условиях, конечно, не могло быть и речи о специальном здании для молитвы. Положение изменилось после «переселения» — хиджры Мухаммада в Медину, что произошло 26 июля 622 г. Этот день (вернее, ночь) в дальнейшем был признан началом мусульманского летосчисления. Как вероучитель и глава мусульманской общины Мухаммад очень скоро стал правителем Медины, судьей и военачальником. Здесь был выработан ритуал новой религии: правила омовения, молитвы и поста. В Медине появилась и первая мечеть — здание для молитвы верующих¹¹⁴. Ею первоначально служил дом самого Мухаммада, имевший большой окруженный стеной двор, в южной стороне которого был устроен портик из пальмовых стволов, поддерживавших плоскую крышу из листьев и глины¹¹⁵. Киблой — направлением, куда верующие должны обращаться лицом, совершая молитву, — первоначально считался Иерусалим, но еще в Медине, когда возникла вражда мусульман с местными еврейскими племенами, киблой стала Мекка и ее святилище Кааба.

Хотя дом Мухаммада был канонизирован в качестве мечети лишь в 70-х гг. 7 в.¹¹⁶, его архитектура с распространением ислама, вероятно, служила прототипом для арабских «дворовых» мечетей с молитвенным залом, ориентированным в сторону Мекки. Киблу стал указывать михраб — ниша в стене, лицом к которой должны становиться мусульмане во время молитвы. Публичный призыв на молитву был введен Мухаммадом еще в Медине, но минарет, используемый для этой цели, по-видимому, появился позднее.

После нескольких лет вражды и военных действий между Мединой и Меккой было заключено соглашение. В 630 г. Мекка подчинилась Мухаммаду, но это не была безоговорочная капитуляция: Мекка сохранила свое экономическое и религиозное значение в Аравии. Кааба была объявлена главным святилищем новой религии, а хадж (паломничество) в Мекку признан одной из важных религиозных обязанностей мусульман.

Святилище Каабы было построено богатыми и влиятельными мекканцами еще в 608 г. Работы произвел некий Бакум, возможно, мастер из Эфиопии. Прямоугольная постройка (12×10 м) имела плоскую крышу, опиравшуюся на столбы. Стены были сложены из чередующихся рядов камня и дерева и облицованы стуком, по которому исполнена роспись. Характерно, что Мухаммад, которому приписывают уничтожение идолов, находившихся в Каабе, не требовал того же по отношению к росписям, изображавшим христианских святых: Авраама, Марию с младенцем,

ангелов... Есть сведения, что и в доме Мухаммада были предметы с изображениями живых существ—людей, птиц и животных¹¹⁷.

В 684 г. святилище Каабы сгорело и было отстроено заново из камня, причем при его восстановлении стены будто бы украсили мозаиками, снятыми из христианской церкви в Санае.

Таким образом, нет никаких оснований считать, что Мухаммад, а также его ближайшие преемники (халифы), из которых Абу Бакр (632—634), Омар (634—644) и Осман (644—656) сохраняли столицей молодого государства Медину, а Али (656—661) перенес ее в Куфу, были противниками изображения живых существ на предметах искусства, за исключением тех случаев, когда это были идолы—фетиши враждебных исламу языческих религий.

* *

Новый этап в сложении средневекового арабского искусства связан с превращением халифата в большое раннефеодальное государство во главе с династией Омейядов. Родоначальник Омейядов Муавия I, еще при Омаре ставший полновластным наместником Сирии, захватил власть в халифате, опираясь на сиро-арабские племена. По сравнению с Аравией Сирия была страной более развитой в социально-экономическом и культурном отношении. Тесно связанная с Византией, которая переживала процесс становления феодального общественного строя, Сирия сыграла крупную роль в развитии раннесредневековой христианской культуры на Ближнем Востоке. Арабские племена Сирии, которые использовались Византией в стратегических целях, также испытали некоторое воздействие складывавшихся феодальных отношений. Муавия и его ближайшие преемники в борьбе с политическими врагами опирались на довольно широкие слои населения Сирии. Однако значение Омейядов, правивших халифатом девятью годами (660—750), заключалось не только в политической борьбе. «Гораздо важнее, — пишет Е. А. Беляев, — те социально-экономические изменения, которые происходили в халифате в период господства Омейядов и привели к торжеству феодальных отношений у всех народов халифата, в том числе и у арабов»¹¹⁸.

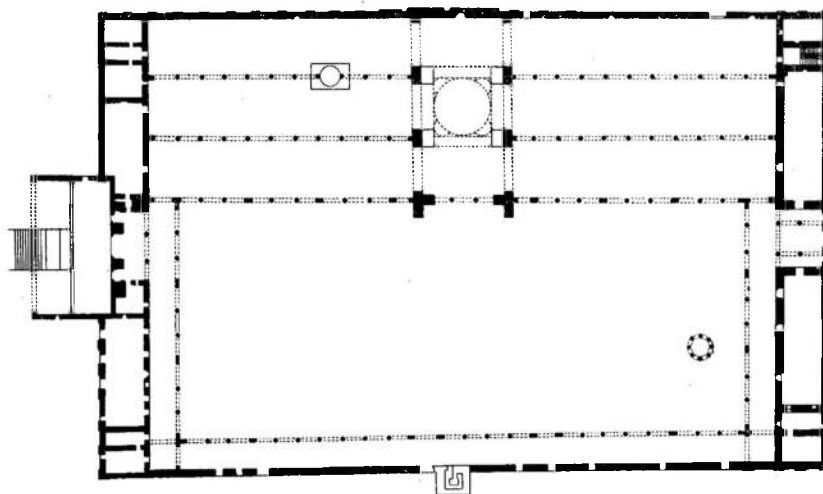
Несмотря на непрерывавшиеся распри между отдельными группами арабской аристократии, халифат при Омейядах достиг крупнейших военно-политических успехов, подчинив своей власти огромную территорию. Если при Омаре к халифату были присоединены Египет и Триполитания, то при Омейядах власть халифа признал весь Магриб, а в 710 г. арабское войско вторглось в Испанию и было остановлено европейцами лишь на юге современной Франции. Продолжалось продвижение арабов и к востоку от Ирана, захваченного еще при Османе; при Омейядах граница арабских завоеваний пролегла по рекам Инду и Сырдарье.

Арабский халифат постепенно стал огромным раннефеодальным государством, хотя в некоторых его областях долгое время сохранялись рабовладение и даже первобытнообщинные отношения. Арабская знать жестокими погромами разоряла население завоеванных стран, особенно крестьян и ремесленников. Победоносные военные походы и успехи новой религии не смогли скрыть роста классовых противоречий. Борьба широких трудящихся масс уже при Омейядах выливалась в мощные народные восстания.

Если в социально-экономическом отношении время господства Омейядов было очень важным переходным этапом, характерным для раннефеодальной стадии общественного развития, то в области художественной культуры конец 7 — первая половина 8 столетия явились периодом зарождения нового искусства.

Образование арабского халифата оказало двойное воздействие на культуру вошедших в его состав народов. С одной стороны, распространение ислама и связанных с ним идеологических и юридических взглядов и норм во многих случаях сопровождалось разрушением старых, домусульманских традиций и некоторыми ограничениями развития искусства. С другой стороны, объединение обширных областей и многих народов с развитой культурой в одном, хотя и слабо централизованном государстве открыло новые возможности для экономического, культурного и художественного обмена между ними.

На первом, «омейядском» этапе сложения арабской художественной культуры в Сирии и некоторых других областях халифата это сказалось в попытках непосред-



Мечеть Омейядов в Дамаске.

Начало 8 в.

План

ственно использовать, лишь слегка трансформируя, местные художественные традиции в искусстве и архитектуре.

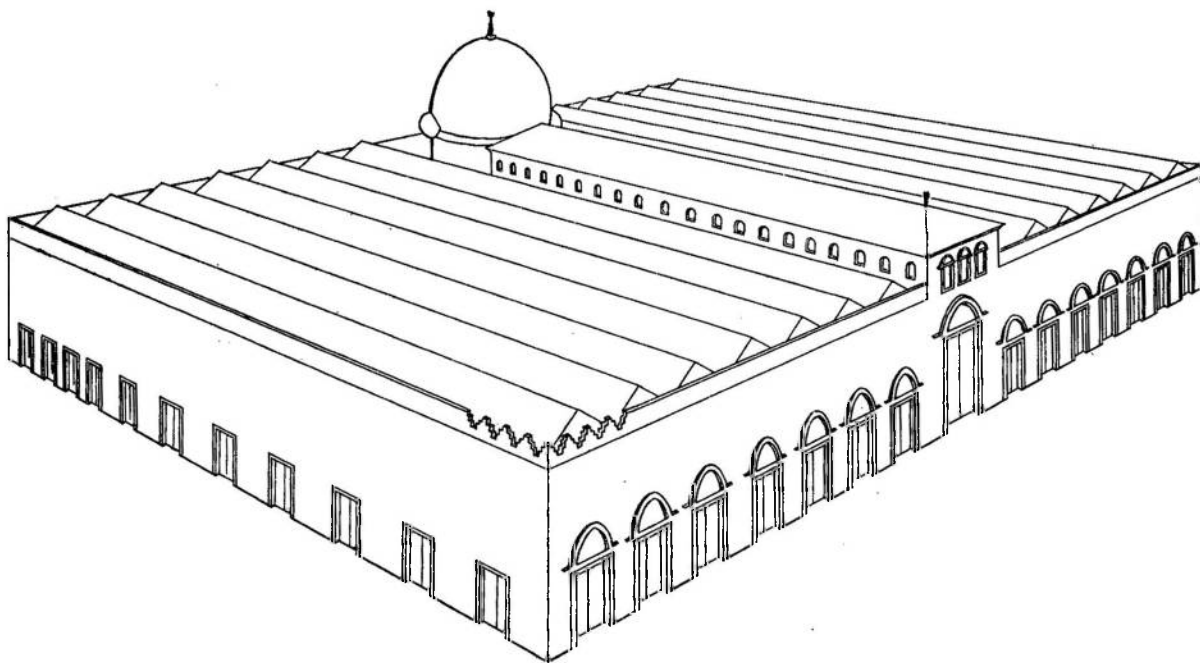
При Омейядах, сделавших своей столицей Дамаск (только при Хишаме (724—743) резиденция халифа была перенесена в Русафу), главную роль в развитии новой культуры стала играть Сирия. Еще в 4—6 вв. в Сирии шло оживленное строительство светских и культовых зданий: христианских церквей, обширных монастырей, странноприимных домов. Уцелевшие памятники показывают, что сирийские зодчие решали новые для своего времени проблемы, создав различные типы базиликальных и купольных храмов, вмещавших большое число молящихся. Архитектура, мозаика, миниатюрная живопись и различные отрасли прикладного искусства уже в период раннего средневековья достигли в Сирии высокого художественного уровня.

При Омейядах зодчие еще непосредственно исходили из строительных и художественных приемов предшествовавшего периода. Это можно наглядно представить на примере выдающегося памятника ранней мусульманской культовой архитектуры в Сирии — мечети Омейядов в Дамаске, сооруженной по приказу халифа аль-Валида I в 706—715 гг. путем перестройки христианской церкви Иоанна Крестителя, в свое время воздвигнутой на месте языческого храма¹¹⁹. При строительстве большой дамаской мечети были использованы архитектурные детали (в частности, коринфские капители колонн) от зданий ранневизантийского, возможно, даже римского времени. Однако в мечети аль-Валида план и внутреннее пространство византийской базилики получили совершенно новую трактовку. Михраб, устроенный в южной продольной стене, и ведущий к нему вновь сооруженный широкий и высокий проход, разрезающий все три нефа посередине, изменили ориентировку здания. Северную продольную стену прорезала сквозная аркатура, в результате чего пространство двора (до последующих перестроек) как бы свободно перетекало в пространство молитвенного зала. Базилика перевоплотилась в «дворовую» или колонную мечеть, тип которой к тому времени фактически уже стал каноном мусульманских зданий, предназначенных для молитвы.

Особенность архитектуры дамаской мечети заключается в том, что огромный (около 140 м длиной) зал сохранил пространственную цельность. Благодаря значительному (более 5 м) расстоянию между колоннами пространство зала свободно просматривается во всех направлениях. Вместе с тем двухъярусные аркады подчеркивают большую высоту зала, покрытого кровлей на деревянных стропилах, и куполом. Своеобразны также двухъярусные аркады, окружающие двор. Повторяя архитектурные членения наружной стены молитвенного зала, они имеют над широкими арками ниж-

Илл.
12

Рис.
4



5

*Мечеть аль-Акса в Иерусалиме.
8 в.
Реконструкция*

Илл.
10

ней части двойные, разделенные колонкой окна. Этот мотив напоминает детали интерьера более ранних по времени христианских базилик Сирии, но в мечети аль-Валида он, повторяясь много раз, приобрел орнаментальный характер.

Интерьер мечети имел богатое убранство: стены были покрыты инкрустацией из мрамора, полы застланы дорогими коврами. Но самым драгоценным украшением мечети были мозаики, частично сохранившиеся и сейчас на стенах и сводах¹²⁰. Они изображают группы деревьев и пейзажи, заполненные разнообразными зданиями. Мозаики созданы сирийскими мастерами, опиравшимися в своем искусстве на старые местные традиции. Особенно интересны мозаики входного портика мечети. На золотом фоне в мягко нюансированных, голубых, зеленых и коричневато-желтых тонах изображены деревья и причудливой архитектуры сооружения с полукруглыми и двухэтажными колоннадами, с башнями и коническими, слегка изогнутыми куполами. Условно переданная на переднем плане вода реки объединяет эту фризообразную композицию. Некоторые мотивы имеют прямую связь с эллинистическими прототипами и помпейскими фресками. Обращает внимание отсутствие в дамасских мозаиках изображений человека, в чем уже можно видеть воздействие иконоборческих тенденций ислама. По своим архитектурным масштабам и дорогому убранству мечеть аль-Валида явилась своеобразным памятником торжества ислама и должна была затмить блеск находившейся на ее месте знаменитой христианской церкви.

Рис.
5

По-видимому, при аль-Валиде I в начале 8 в. была создана мечеть аль-Акса в Иерусалиме, перестроенная из христианской базилики. Здание было обновлено во второй половине 8 в. Оно представляло большой зал, заполненный рядами колонн, поддерживающих слегка стрельчатые арки, несущие покрытие. Поперечная, ведущая к михрабу ось зала выделена широким и высоким нефом, хорошо освещенным двумя рядами окон, расположенных над арками. Особенностью здания мечети является также небольшой купол перед михрабом¹²¹.

От омейядского времени до нас дошел и замечательный образец центрально-купольного здания — знаменитая мечеть Скалы, или, как ее часто называют, Куббат ас-Сахра (купол Скалы), построенная в Иерусалиме в 687—691 гг. во время прав-

Рис.
6

ления Омара¹²². Здание воздвигнуто на горе Мория, там, где, по преданию, находился первый храм Соломона, которому отведено столь значительное место в религиозных преданиях евреев, христиан и мусульман. С этим связаны особенности его планировки: два concentрических восьмигранника опоясывают центральный круг с расположенной в его середине священной скалой. Здание мечети стоит в центре обширной, вымощенной каменными плитами высоко поднятой террасы в середине площади Харам ан-Шариф. С разных сторон к мечети ведут несколько широких отлогих лестниц. Здание мечети Скалы пережило многочисленные ремонты и реставрации. Изменилась облицовка стен снаружи и отдельные детали, но план, конструкция и основные архитектурные формы сохранились от 7 в. В ансамбле площади мечеть Скалы выделяется своими размерами, ясностью, величием и спокойствием архитектурных пропорций. Большой, плавный по силуэту, слегка ребристый деревянный полусферический купол (диаметром около 20 м) четко выделяется на бирюзово-голубом небе. Купол отделен барабаном от нижнего широкого (50 м в диаметре), несколько приземистого восьмигранного массива здания. Во внешнем облике мечети царит гармония, достигнутая строгой симметрией простых архитектурных форм. Богаче и динамичнее решен интерьер. Мечеть внутри разделена двумя рядами арок: одно кольцо полуциркульных арок, перекинутых между поддерживающими барабан и купол колоннами и устоями, окружает священную скалу и выделяет центральную часть мечети с ее обширным, устремленным вверх подкупольным пространством. Второй ряд арок и колонн, повторяя в плане восьмигранник наружных стен, делит все остальное пространство мечети на две неодинаковые по ширине обходные галереи. Христианские сирийские центрические постройки 6 в. в Эсре и Босре указывают на местные истоки архитектурных приемов мечети Скалы. В известной мере ее архитектура созвучна и другим ранневизантийским центрально-купольным постройкам — церкви Сергия и Вакха в Константинополе и церкви Сан-Витале в Равенне, — но отличается от них иной трактовкой массы здания. Снаружи множество одинаковых стрельчатых арок с окнами, забранными узорными каменными решетками, вносит орнаментальный ритм в оформление стен мечети и этим подчеркивает монолитность массы купола, как бы парящего над всем сооружением.

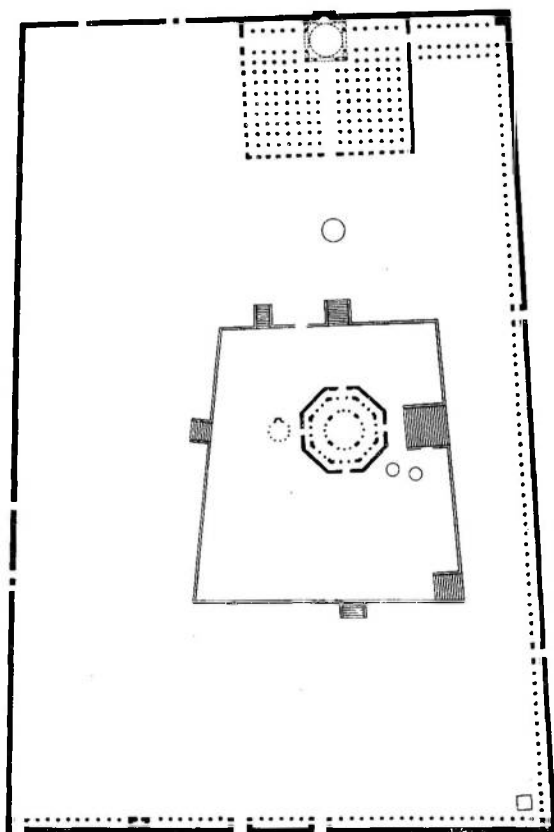
В интерьере мечети Скалы также нет пластичности и мягкости пространственных переходов византийского зодчества; очень контрастно противопоставлены обширный нерасчлененный объем центральной части и живописно решенные обходы, в архитектуре которых колонны, устои и богато декорированные арки сочетаются в сложном орнаментальном ритме.

Для интерьера мечети характерно обилие мрамора, золота и ярких красок, выдержанных в локальных тонах. Высокий барабан, тимпаны и софиты арок украшены цветной мозаикой: на золотом фоне расположены зеленые, голубые и красные изображения стилизованных растений, симметрично и плавно вьющихся по сторонам темных вазонов, покрытых, словно драгоценными камнями, многоцветным орнаментом. По мозаикам мечети Скалы можно судить о богатстве орнаментальных мотивов, которыми пользовались художники (аканф, пальметки, розетки, виноградные гроздья, сосновые шишки и др.), и о совершенстве стилевых приемов, своими истоками восходящих к позднеантичному и сасанидскому искусству.

Для интерьера мечети характерно обилие мрамора, золота и ярких красок, выдержанных в локальных тонах. Высокий барабан, тимпаны и софиты арок украшены цветной мозаикой: на золотом фоне расположены зеленые, голубые и красные изображения стилизованных растений, симметрично и плавно вьющихся по сторонам темных вазонов, покрытых, словно драгоценными камнями, многоцветным орнаментом. По мозаикам мечети Скалы можно судить о богатстве орнаментальных мотивов, которыми пользовались художники (аканф, пальметки, розетки, виноградные гроздья, сосновые шишки и др.), и о совершенстве стилевых приемов, своими истоками восходящих к позднеантичному и сасанидскому искусству.

6

Площадь Харам ан-Шариф в Иерусалиме.
План



Хотя рассмотренные культовые здания на своих стенах не имели изображений с фигурами людей и животных, однако в их архитектуре и особенно в декоративном убранстве не было того аскетизма, который свойствен большинству ранних мечетей¹²³. В Сирии и Палестине местные художественные традиции приносили в зодчество официальных зданий торжественную представительность и пышность, достигаемую обилием красочных и дорогих декоративных материалов.

В искусстве Сирии и Палестины продолжали также жить изобразительные традиции, особенно ярко проявившиеся в светской художественной культуре, в которой переплетались элементы античных — языческих и христианских представлений. Источники сообщают, например, что одно из арабских племен, на которые опирались Омейяды в Сирии, считало своим патроном св. Сергия. Поэтому, когда после смерти Муавия ополчение племени было направлено в Хиджаз в составе карательного отряда, то при командире несли хоругвь с изображением Сергия¹²⁴.

Интересно также сообщение историка начала 10 в. аль-Масуди о рукописи, исполненной для халифа Хишама в 731 г., страницы которой украшали миниатюры с изображением сасанидских царей и царич¹²⁵.

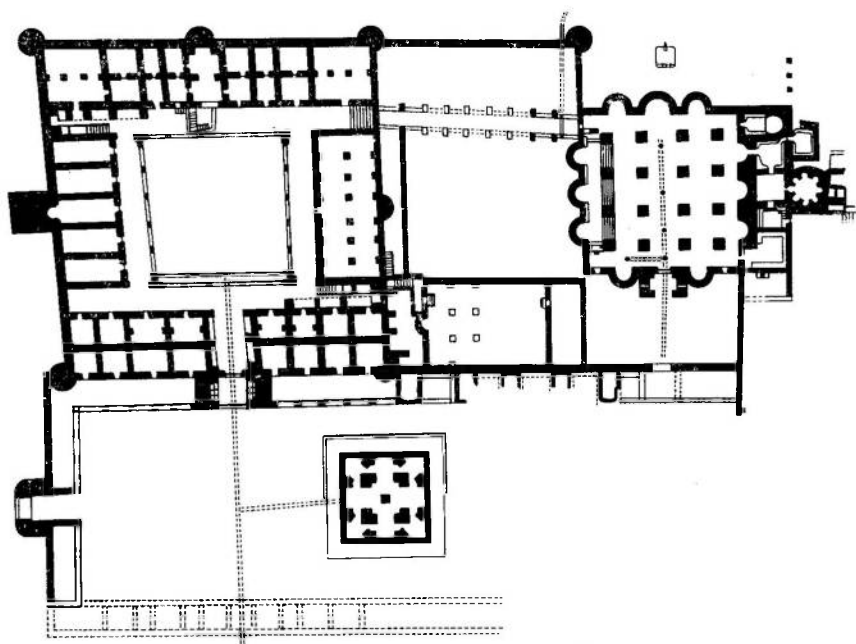
Но особенно убедительно о характере изобразительного искусства свидетельствуют произведения, открытые раскопками в руинах многочисленных загородных дворцов и замков омейядских халифов.

Замечательным памятником, относящимся, по-видимому, к первой половине 8 в., является Мшатта — загородный замок, сохранившийся на территории Иордании¹²⁶. Для архитектуры этого комплекса характерно сочетание кладки из камня и кирпича — строительный прием, свойственный Сирии и Месопотамии. План Мшатты повторяет традиционную планировку военных ставок доисламских арабских царьков южной Сирии — так называемую хира, восходящую к римским канонам. Сложенные из камня массивные, снабженные полукруглыми башенками стены замка образуют квадрат со стороной около 150 м. Внутри замка помещения расположены строго симметрично и композиционно объединены обширным двором. В глубине двора по главной оси здания находился большой открытый зал, разделенный столбами на три нефа и заканчивавшийся квадратным помещением с полукруглыми абсидами. Столбы, сложенные из хорошо отесанных каменных плит, гармоничны по пропорциям и украшены карнизом с тонко исполненным резным орнаментом¹²⁷.

В число выдающихся художественных памятников Мшатта вошла благодаря замечательному орнаментальному фризу, вырезанному в камне в нижней части южной фасадной стены. Помещенный над цоколем в виде длинной полосы в 5 м высотой, фриз был расположен по обе стороны главного входа, пересекая две многогранные башни. Неглубокий рельефный узор заполняет большие треугольники, образованные зигзагообразно-ломающимся выпуклым валиком. В центре каждого треугольника помещена крупная, богато орнаментированная растительная розетка. Ювелирно тонкие, кажущиеся ажурными узоры состоят из разнообразных мотивов, среди которых преобладают виноградные лозы, своими изгибами образующие круги и сложные спирали. Аканфовые листья и пальметты покрывают выпуклые валики и карнизы. На плоскостях треугольников развернуты целые картины: фигуры реальных и фантастических зверей и птиц симметрично размещены среди пышных зарослей¹²⁸.

Как в архитектуре Мшатты, так и в ее орнаментике ясно проступают местные традиции. Они видны в мотивах узора и особенно в реалистической трактовке фигур животных и растений. Однако позднеантичные традиции стали уже подчиняться задачам иного декоративного понимания. Если сравнить рельефы Мшатты с орнаментами Баальбека или Пальмиры, то очень ясно видно, как за пять с лишним столетий изменилось понимание художественных задач: из орнамента исчезла пластичность, трактовка стала плоскостной, появилась «ковровая» декоративность.

Другой пример начавшейся трансформации античного (в своей основе) орнамента дают материалы раскопок замка Каср аль-Хайр аль-Гарби (западный) близ Пальмиры¹²⁹. Большие с резным узором стукковые панно, украшавшие стены замка, разделены на ромбы, шестиугольники и другие геометрического характера фигуры, заполненные сочным по формам стилизованным растительным узором. И здесь, по сравнению с орнаментами Пальмиры, уже сильна «ковровая» плоскостность узора, хотя в трактовке отдельных мотивов есть движение, живая упругость реальных



Замок Хирбат аль-Мафджар.

8 в.

План

форм, напоминающих античные прототипы. В трактовке узора много общего с близкими по времени орнаментами мечети Скалы в Иерусалиме.

Кроме орнамента в Каср аль-Хайре были фигурные изображения. Некоторые из них орнаментально-плоскостны, условны. Таковы, например, фрагменты фигуры «Халифа», украшавшей фасад замка, а также изображение женщины, танцующих с плодами гранат в руках. Эти фигурные мотивы фронтальны, статичны, их декоративность основана на ритме линий.

На других фрагментах декора фигуры людей и животных пластичны, приближаются к объемной скульптуре позднеантичного типа. К лучшим из них относится рельефное изображение человека, держащего в руках небольшое животное. Фигура задрапирована одеждой, ниспадающей вниз узорными складками; черты лица человека условны, но не лишены выразительности. В том же духе трактована группа из двух фигур — сидящей и лежащей, а также бюсты, украшавшие ворота замка.

В Каср аль-Хайре найдены фрагменты фресковой росписи с изображением человеческих фигур в духе позднеантичного и сасанидского искусства¹³⁰. На одном из фрагментов, ныне хранящемся в музее Дамаска, изображены вверху два музыканта, стоящие под арками, а в нижней части композиции охотник на коне, стреляющий из лука в дикое животное. Четкие по контуру, почти лишенные моделировки фигуры пропорциональны, естественны в движениях. Изображения обрамлены стилизованным растительным узором. Другой фрагмент представляет роспись по своду арки. В круглом медальоне помещено погрудное изображение юноши с широко открытыми неподвижными глазами и пышными черными волосами. По сторонам медальона — фигуры козлоногих существ и орнаментальные полосы, заполненные виноградной лозой. Характер изображений графичный, напоминающий некоторые росписи Дура-Европос.

Не менее значительным памятником в истории изобразительного искусства омейядского времени является замок Хирбат аль-Мафджар в долине Иордана, близ Иерихона¹³¹. Он возведен одним из последних Омейядов — Хишамом (724—743) или, скорее всего, аль-Валидом II (743—744), который своей резиденцией избрал охотничий замок, построенный в пустыне близ реки Иордана. Хирбат аль-Мафджар представлял ансамбль, в который входил собственно замок, укрепленный сложенной из камня стеной и

Рис.
7Илл.
14Илл.
15

башнями, мечеть, а также здание бани. Последнее особенно интересно и в архитектурном и в художественном отношениях. Огромный зал бани (30×30 м) имел перекрытие, опиравшееся на 16 мощных устоев. Над вестибюлем возвышался купол на барабане, который в углах имел кариатиды в виде полуобнаженных мужских фигур. И вестибюль и зал декорированы резьбой по стуку, но особенно богато было украшено небольшое помещение с альковом. Здесь сохранилась превосходная мозаика, изображающая «древо жизни», под пышной кроной которого с одной стороны помещены две лани, а с другой — лев, терзающий животное. Изображения пластичны, полны движения¹³².

Купол помещения с альковом венчала стукковая рельефная розетка, в узор которой введены тонко моделированные скульптуры женских голов. В ячейках орнаментального фриза также размещены головы людей, по трактовке напоминающие парфянские прототипы. В узоре много мотивов животных, а также птиц. Некоторые фигуры вылеплены объемно, почти как круглая скульптура.

Декор, обнаруженный в замке Хирбат аль-Мафджар, — яркий пример обращения строителей к местным художественным традициям предшествующего времени. Легко установить связь скульптуры замка с памятниками парфянской Хатры и с сасанидским архитектурным декором.

Традиции позднеантичного искусства, но уже заметно трансформированные воздействием раннефеодальных эстетических представлений, сохранил также уникальный памятник монументальной живописи, дошедшей до нас на стенах Кусейр-Амры¹³³. И от этой загородной резиденции халифов, построенной, по-видимому, в начале 8 в., сохранились лишь один зал и здание бани, имевшее на своих стенах и сводах множество замечательных, разнообразных по сюжетам росписей. Они отличаются светским характером: изображены сцены труда, охота на антилоп, купающиеся женщины, оплакивание покойника, различные аллегорические фигуры. Расположение росписей подчинено архитектуре интерьера, соответствует его архитектурным принципам. Плоскость стены обычно разделена на две части: внизу — идущая вдоль всего помещения своеобразная панель, а выше, до основания сводов, — живописные композиции, заключенные в орнаментальные обрамления. В роспись введены и изображения архитектурных мотивов: стройных колонн, перекинутых через них арок, на которые как бы опирается плафон, живописные имитации кессонированного потолка, своего рода кариатиды, поддерживающие главные арки.

Преобладающее место в росписях Кусейр-Амры занимает изображение человека. В некоторых композициях художественный образ уже подчинен средневековым условным канонам. Таково, например, изображение халифа на троне. Образный строй произведения проникнут торжественностью; халиф восседает на троне в неподвижной фронтальной позе; по сторонам, за обрамляющими колоннами, симметрично расположены фигуры людей. Композиция статична, построена на строгом и спокойном ритме. Однако в целом живопись Кусейр-Амры отличается свободой и живостью передачи поз и движений человека, пластическим восприятием натуры. Этому впечатлению соответствует и светлый колорит росписей, построенный на сочетаниях охристо-розовых, голубых, белых, светло-зеленых и красно-коричневых тонов. Отголоски античного мировосприятия с его радостным и философски ясным отношением к жизни чувствуются в росписи потолка одного из помещений, имитирующей кессонированный плафон. В центре композиции — крупные полуфигуры, олицетворяющие юность, зрелость и старость; по сторонам от них — изображения музыкантов и танцовщиц, а также зверей и птиц. С большим умением художник вписывает их в ромбовидную форму живописных кессонов. Фигуры обведены свободным красно-коричневым контуром, но не лишены элементов моделировки. Роспись выполнена на светлом желтоватом фоне, преобладают зеленоватые и коричнево-красные тона.

О живописи в Кусейр-Амре долгое время мы могли судить лишь по альбому цветных репродукций, изданных Венской Академией наук (Kaiserliche Academie der Wissenschaften) в 1907 г. Наше представление о характере этой живописи очень дополняет фрагмент, воспроизведенный Р. Этингхаузенем в книге «Arabische malerei»¹³⁴. Фигура обнаженной женщины исполнена охристого тона краской на светло-зеленом нейтральном фоне. Контур тела, абрис груди, черты лица даны широкой свободно проложенной линией. Художник писал, моделируя форму цветом, придавая телу живую полноту и пластичность движениям.

Илл.
17

При Омейядах в Сирии и Месопотамии, являвшихся в это время наряду с Египтом основными центрами художественного ремесла, развивались многочисленные отрасли прикладного искусства.

Шелковые и шерстяные ткани 7—8 вв. продолжают стилистические традиции византийского и сасанидского текстиля. Письменные источники содержат сведения о дорогих тканях и коврах с изображениями людей и даже портретами сасанидских царей и арабских халифов. Новым является введение арабских куфических надписей и большая угловатость и геометризация орнаментальных мотивов. Очень интересна сирийская шелковая ткань с охотничьей сценой 6—7 вв. (Метрополитен-музей в Нью-Йорке), выполненная, скорее всего, в арабское время. Вся ее поверхность покрыта крупными круглыми медальонами: в геральдической композиции изображены на вздыбленных конях два всадника, каждый из которых стреляет из лука в льва, припавшего к земле у задних ног коня. Изображение отличается очень тонким рисунком.

С традициями сасанидской тореvтики связана немногочисленная группа бронзовых сосудов, возможно, относящихся ко времени Омейядов. Одним из таких памятников является большой бронзовый кувшин, хранящийся в Музее искусств Грузинской ССР (Тбилиси). Ребристое яйцевидное тулово кувшина стоит на широкой ножке в виде усеченного конуса; высокое горлышко с каннелюрами в наиболее узкой части украшено выпуклым валиком. На тулове и горловине нанесен тончайший гравированный орнамент в виде переплетающихся растительных побегов, а слегка изогнутая ручка украшена сверху великолепной пальметкой с прекрасно моделированными прожилками. Обращает на себя внимание замечательно изящный, плавный силуэт сосуда и пластичность его формы, подчеркнутая мягкой игрой света на округленных гранях тулова, переходящих в неглубокие каннелюры горловины. Орнаментальный декор играет здесь весьма ограниченную, подчиненную роль, покрывая легким не сразу даже заметным узором поверхность сосуда. По отогнутому венчику горла выгравирована куфическая надпись, содержащая дату — 69 г. хиджры (688—689), указание на г. Басру как место изготовления, и имя — Ибн Йазид, который мог быть мастером или заказчиком¹³⁵.

Своеобразными произведениями пластики являются бронзовые сосуды в виде фигур птиц и животных. К числу выдающихся памятников такого рода следует отнести бронзового водоея в виде орла, являющегося украшением Эрмитажа в Ленинграде. Моделировка фигуры птицы, особенно отдельных ее деталей — головы, глаз, лап — свидетельствует о развитом пластическом понимании объемной формы. С большой меткостью переданы здесь характерные черты облика пернатого хищника. Детали оперения достаточно точно, хотя и обобщенно изображены при помощи рельефа и тонкой гравировки. Ясно чувствуется умение художника скупыми, но выразительными средствами изобразить птицу определенной породы. Но наряду с этим мы видим, что художник начинает, хотя еще очень сдержанно, использовать поверхность фигуры, как фон для отвлеченных, чисто декоративных, орнаментальных мотивов: на груди орла выгравирован медальон с восьмилучевой розеткой, вокруг шеи кроме полосы с куфической надписью идет орнаментальный пояс с мотивами вьющегося стебля — трилистниками и розетками. В надписи М. М. Дьяконов прочел имя Сулеймана и дату — 105 г. хиджры (723—724)¹³⁶.

В Эрмитаже есть еще бронзовый сосуд в форме утки с головкой на изящно изогнутой гладкой шее и с пышно украшенным хвостом. Этот сосуд, так же как и фигуру фазана, приобретенную Эрмитажем в 1935 г., М. М. Дьяконов склонен был отнести к тореvтике омейядского времени¹³⁷. Подобные фигуры имеются и в других музейных собраниях.

Следует отметить, что фигурные сосуды упоминаются и в письменных источниках. Так, в рукописи «История Табаристана» Ибн Исфандиара, писавшего в 13 в., приводится эпизод, относящийся к середине 8 в. В этом эпизоде фигурирует множество чаш, сделанных в форме петухов. Фигуры буйволов, львов и онагров, изготовленные из золота и украшенные драгоценными камнями, упоминаются в «Шахнаме» Фирдоуси.

Таким образом, в декоративном и прикладном искусстве Арабского Востока в 7 и 8 вв. еще прочно жили традиции изображения живых существ.

Илл.
18

Илл.
19

* * *

В середине 8 в. династия Омейядов пала под ударами мощного народного движения. Однако в результате восстания власть захватили Аббасиды (потомки Аббаса — дяди Мухаммада). Первоначально Аббасидам удалось укрепить государство. Опасаясь новых крестьянских восстаний, они несколько облегчили налоги и приняли меры по улучшению и расширению оросительной сети. При Аббасидах в полную меру стали действовать все три, характерные, по словам Энгельса, для правительства на феодальном Востоке ведомства: «финансов (ограбление своей страны), войны (ограбление своей страны и чужих земель) и общественных работ (забота о воспроизводстве)»¹³⁸. Столица государства из Дамаска была перенесена сначала в Куфу, а затем в Багдад, выстроенный для этой цели в 762—766 гг. на берегу реки Тигра.

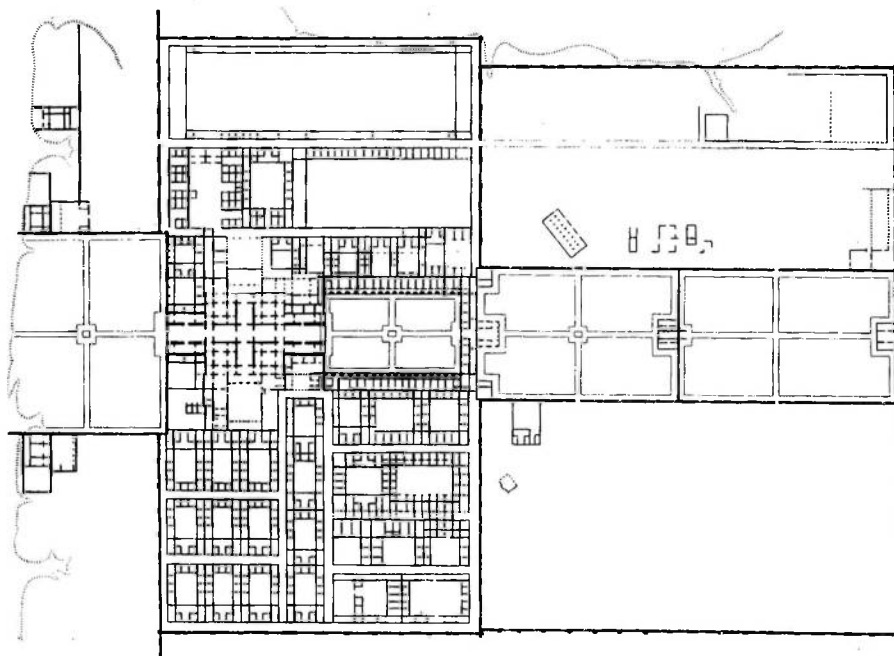
Века 8—10-й, как мы уже писали, были временем большого подъема и расцвета средневековой арабской культуры, одним из крупнейших центров которой стал Багдад. Колоссальные доходы, стекавшие в казну Аббасидов со всех концов арабского государства, давали возможность вести большое строительство. В течение немногих лет были созданы огромные по тогдашним масштабам города: Багдад, Самарра.

О Багдаде 8—10 вв., писавшем, подобно парфянской Хатре и сасанидскому Ктесифону, круглый план, мы знаем главным образом по письменным источникам. Территория города, занимавшая более 2 км в диаметре, была опоясана двойным кольцом крепостных стен, сложенных из кирпича-сырца. Позднее была возведена третья внешняя стена, вокруг которой вырыли ров и заполнили его водой. Город имел четверо хорошо укрепленных ворот. В центре города находился дворец халифа, рядом с которым располагалась мечеть, а в некотором отдалении — правительственные здания, казармы халифской гвардии, дома приближенных и тюрьма. Ремесленное и торговое население было поселено на территории между внешней и внутренними стенами, но скоро разросшийся город раскинулся по обе стороны реки Тигра. Очень любопытно сообщение арабского географа конца 12 — начала 13 в. Йакута о том, что халиф Мансур «над приемным залом (дворца) построил зеленый купол. И была высота его восемьдесят локтей, а на вершине купола был истукан в виде всадника с копьем в руке»¹³⁹, который будто бы указывал копьем туда, откуда должны были появиться враги. Сообщение Йакута убеждает в том, что при первых Аббасидах помещение фигурных изображений в общественных местах еще не было запрещено.

Ко второй половине 8 в. относятся величественные руины укрепленного дворца-замка халифов Ухайдира, расположенного к ю.-з. от Кербелы¹⁴⁰. Обнесенный высокой каменной стеной с башнями и сводчатыми воротами, дворец имел большой двор, мечеть и множество помещений, расположенных вокруг внутренних дворов. Каменная кладка стен и сводов, арок и куполов — свидетельство развитых для того времени конструктивно-строительных приемов. Архитектура Ухайдира еще несет печать традиций предшествующего времени, но строгий и четкий ритм арок и полубашен, укреплявших дворец, говорит о поисках новых средств художественной выразительности. Остатки дворца 8 в. обнаружены также и в Васите.

Более реально, чем Багдад, можно представить Самарру — столицу Аббасидов с 836 по 892 г., — выстроенную к с.-з. от Багдада и раскопанную археологами в начале 20 в.¹⁴¹. Постройки Самарры, растянувшейся вдоль Тигра на десятки километров, поражали величиной и богатством архитектуры.

Среди мечетей Самарры выделяется мечеть Мутаваккиля — одна из самых больших в мусульманских странах. Обширная территория мечети (240×156 м) обнесена высокой кирпичной стеной с полубашнями и декоративной аркатурой. Большой внутренний двор был окружен галереей с расположенными в несколько рядов 8-гранными облицованными мрамором и гранитом столбами, несущими плоское перекрытие. Найдены остатки мозаики и резного стука, украшавших михраб мечети. Строгие ритмы башен, аркатуры и многогранных столбов подчеркивают конструктивность и тектоничность архитектуры. В ансамбль мечети органично входит величественный минарет аль-Мальвия, напоминающий своей конусообразной окруженной пандусом формой древнемесопотамские зиккураты. Даже сейчас, в руинах, большая мечеть Самарры производит впечатление подлинно монументальной архитектуры. Другая мечеть — Абу Дулаф, с минаретом, похожим на аль-Мальвию, была в северной части Самарры.



8

*Дворец Балькуара в Самарре.**9 в.**План*

Жилые дома города имели внутренние прямоугольные дворы, вокруг которых располагались помещения и айваны — сводчатые, открытые с одной стороны залы, иногда имевшие форму буквы Т. В Самарре сохранились также руины замка Касраль-Ашик (на западном берегу Тигра) и купольный мавзолей Куббат ас-Сулайбия.

Но особенно интересны в художественном отношении были, по-видимому, дворцы халифа.

В центральной части находился огромный, занимавший площадь в 175 га дворец Джаусак, имевший кроме обращенной к реке фасадом официальной части с тронным залом также гарем, бани, сады и множество различных помещений и отдельных построек. Другой большой дворец — Балькуара, находившийся в южной части города, занимал прямоугольную территорию (свыше 0,5 км длиной). Окруженный стеной с башнями, он состоял из трех расположенных по главной оси парадных дворов, тронного зала и множества жилых и служебных помещений.

Интерьер дворцов халифа, а также домов арабской знати украшали резьба по ступе и дереву, орнаментальная и сюжетная живопись, дошедшие до нас во фрагментах.

В орнаментальной резьбе Самарры различают три стиля. Один из них, наиболее ранний, по мотивам узора восходит к омейядскому времени (изогнутые виноградные лозы, вазы, пальметты), но по трактовке более сложен и декоративен. Второй стиль состоит из более отвлеченных мотивов — геометризованных фигур, вариаций типа пальметт и т. п. Мотивы этого стиля, возможно, происходят из Ирана и Центральной Азии. Третий стиль отличен от первых двух по мотивам и приемам исполнения. Для него характерна «наклонная резьба» — сжатие граней рельефного узора. Этот прием наблюдается в это время также в резьбе по дереву и по камню, причем не только в Месопотамии, но и далеко за ее пределами. Для узоров этого стиля характерны крупные геометрические фигуры и волнообразно изогнутые ритмически повторяющиеся линии.

В целом резные стукковые панели Самарры содержат целую энциклопедию декоративно-орнаментальных композиций из геометрических и стилизованных растительных мотивов. При легкой различной связи с омейядскими и сасанидскими традициями

Рис.
8

Илл.
22

в орнаменте Самарры очень явственно выступает новое декоративное понимание художественных задач, в частности, «ковровая» трактовка узора, ставшая затем характерным свойством классической ближневосточной арабески.

В резьбе Самарры встречаются орнаментализированные зооморфные мотивы, например головки птиц с изогнутыми шеями. Некоторые фризы, украшавшие жилые дома, были заполнены рельефными изображениями животных или птиц. Значительно больше изображений живых существ — людей и животных — содержали, по-видимому, стенные росписи, фрагменты которых найдены в развалинах гарема и бань дворца Джаусак, а также в некоторых домах знати.

На стенах были изображены охотники, всадники, танцовщицы и прислужницы, звери, птицы и различные фантастические существа. Выше (стр. 28) мы говорили уже о чертах монументальности в стиле этих росписей. Фигуры размещены на светлом фоне, очерчены темным, четким, подчас грубоватым контуром; одежды расцвечены синей, красной, оранжево-желтой и зеленой красками и покрыты узором, передающим складки.

Целиком реконструирована композиция, состоящая из двух женских фигур, найденная во дворце Джаусак. Изображение заключено в квадратную раму из оранжево-коричневой полосы и цепочки «сасанидских» кружков. Вписанные в квадрат фигуры помещены строго симметрично, в зеркально повторяющихся позах, образуя геральдическую композицию. Женщины совершают какую-то церемонию или ритуальный танец. Обе они в длинных до пола одеждах: правая в сине-голубой, левая — в оранжево-желтой. Через руки переброшены шарфы: желтый — у правой, синий — у левой; на поясах и головных уборах блестит золото. Узор складок на одежде придает фигурам некоторую пластичность.

Сохранился фрагмент другой большой композиции, состоящей из фигур людей и животных, расположенных в ячейках, которые образует округло изгибающийся ствол растения. Расцветка яркая: красной, синей, коричневой красками и золотом. В трактовке отдельных мотивов и в колорите этой росписи есть общее с мозаикой мечети Скалы в Иерусалиме. Интересна большая композиция с фигурами полуобнаженных женщин в цветных узорных юбках. Женские фигуры расположены рядами на белом фоне. Найдено также много фрагментов с изображениями человеческих голов, переданных, как правило, в легком повороте с одинаковым выражением больших глаз на неподвижном бесстрастном лице¹⁴².

Исследователи росписей Самарры сходятся на том, что видят их истоки в сасанидском искусстве. Этому же взгляду придерживается и Р. Эттингхаузен в своей работе об арабской живописи. Персидский характер изображений, по его мнению, напоминает историю из «Тысячи и одной ночи»¹⁴³, повествующую о том, как халиф вывез персидских мастеров, чтобы живописью украсить садовый павильон.

Не отрицая тесной связи стенных росписей Самарры с традициями искусства сасанидского времени, надо, однако, видеть в творчестве мастеров, украшавших дворцы халифа и аббасидской знати, и некоторые новые художественно-стилевые тенденции. В творчестве живописцев, так же как и в резьбе по стук и дереву, видно стремление к декоративной трактовке изображений, подчиняющей сюжет ритму линий и цветовых пятен.

В архитектуре, монументально-декоративной резьбе и живописи Самарры нашли яркое выражение тенденции придворного художественного стиля, сложившегося в период расцвета аббасидского халифата в 9 в. Этот стиль оказал большое воздействие на современное ему искусство в различных странах Ближнего и Среднего Востока.

Самарра была покинута Аббасидами в годы, когда силы халифата под ударами народных движений неуклонно слабели. Уже в конце 9 в. халифат перестал существовать как мировая держава. От него отпали Средняя Азия, Иран, Закавказье, Египет и Северная Африка. В 10 в. Багдадом завладела иранская по происхождению династия Буидов, при которой аббасидские халифы стали только мусульманскими первосвященниками, своим религиозным авторитетом укреплявшие власть феодальных правителей. В 11 в. в Сирию и Месопотамию вторглись турки-сельджуки, а с запада — крестоносцы. С конца 10 в. быстро возрастает политическое значение арабского Египта, распространившего свою власть на часть Сирии и Палестины.

Однако Багдад вплоть до разрушения его монголами в 1258 г. сохранял значение крупнейшего культурного центра¹⁴⁴. Наряду с ним развивались и другие города, особенно Дамаск, Халеб, Триполи.

Тесные экономические и культурные связи, которые сохранялись, несмотря на политические распри, способствовали единству художественного развития Сирии, Месопотамии и прилегающих областей. Но в архитектуре и искусстве каждой из этих стран и отдельных крупных городов сложились свои местные художественные особенности.

Архитектура Месопотамии и Сирии в 10—13 вв. развивалась, сохраняя и обогащая строительные приемы предшествовавшего времени. Здания больших мечетей строились по типу мечети Омейядов в Дамаске, с колонным залом и аркадой вокруг внутреннего двора. Такова, например, большая мечеть в Халебе, основанная еще в 8 в., но капитально перестроенная в конце 13 в. Интересный памятник зодчества представляет минарет мечети в Халебе, датированный 1094—1095 гг. В архитектуру четырехгранной призматической башни введен изящный декор: рельефные арки, опирающиеся на полуколонки, подчеркивают монолитность кладки стен. Вместе с тем аркатура, украшая верхние ярусы башни, обогащает ее простую форму орнаментальным ритмом.

Для монументального арабского зодчества 11—13 вв. характерны поиски объемно-пространственных композиций, особенно применение куполов на трюмах, в чем сказались сила местных строительных традиций. В Дамаске получили распространение купольные сооружения (мечети, мавзолеи, медресе), состоящие из массивной, часто кубической, нижней части, двухъярусного многогранного барабана и поднятой им вверх полусферы купола. Художественная выразительность этих зданий основана на контрастном сопоставлении монолитной нижней части и верхних ярусов, облегченных множеством стрельчатых окон и декоративных ниш.

Оригинальный вариант этого типа представляет мавзолей Нур ад-Дина (1167) в Дамаске и мавзолей в Багдаде: Зубайды и шейха Омара ас-Сухраварди (оба 13 в.)¹⁴⁵. Постройки имеют конический купол с ячеистой поверхностью. Интересное шатровое покрытие имел мавзолей имама Йахья в Мосуле (13 в.).

Другим характерным для того периода типом явились постройки с большим внутренним двором, по четырем сторонам которого сооружены глубокие ниши-айваны. Четырехайванная композиция широко использовалась при строительстве медресе, возводившихся в это и последующее время во многих странах ислама. Характерен план дошедшего до нас в руинах большого багдадского медресе Мустансирия (1227—1232). Четырехайванную композицию можно встретить и в Дамаске — в медресе, караван-сараях и маристанах (больницах), построенных в 12 и 13 вв.¹⁴⁶

Художественной выразительностью обладают и многие крепостные сооружения арабов, сохранившиеся от 11—13 столетий. Среди них особенно выделяются постройки в Дамаске и Халебе. Насир-и Хусрау — выдающийся таджикский поэт и путешественник — в 1047 г. посетивший Халеб, отмечал, что это «прекрасный город». «Он окружен стеной, высоту которой я определил приблизительно в двадцать пять араш, и есть там и замок, выстроенный на скале... Алеппо... густо заселен и все строения соприкасаются»¹⁴⁷. Пострадавшая от землетрясения цитадель была восстановлена в 1170 г., а нынешний ее вид восходит ко второй половине 13 в. Архитектура цитадели свидетельствует не только о высоте инженерного искусства строителей, но и об их художественной одаренности. Стены, башни и выдвинутые вперед ворота с мостом через ров образуют живописное целое. Своеобразное украшение башен представляют ряды машикулей, а также арки и ниши, иногда покрытые орнаментом. Все это смягчает суровый облик цитадели, придает ей некоторую нарядность.

Для украшения построек 12—13 вв. применяли узорную кладку из кирпича и тонкую орнаментальную резьбу по терракоте. Редко, но встречаются в архитектурной декорации этого времени изобразительные мотивы. Так, на арке разрушенных в 1917 г. ворот Талисмана в Багдаде был каменный рельеф, изображающий человека с нимбом, держащего за языки двух симметрично извивающихся рогатых драконов¹⁴⁸. Фигуры людей и птиц сохранились на резных стукowych рельефах из дворца Кара-Сарай в Мосуле.

Некоторые письменные сведения, а также дошедшая до нас настенная живопись 7—9 вв. позволяют думать, что среди различных видов изобразительного искусства,

формировавшихся в художественной культуре арабов омейядского и раннеаббасидского времени, была миниатюра. Тем не менее для Сирии и Ирака пока мы не располагаем памятниками книжной миниатюры старше конца 12 столетия. Возможно, однако, они еще будут найдены, так как на рубеже 12 и 13 столетий мы застаем на Арабском Востоке живопись зрелого стиля и большого мастерства.

Сводный труд Рихарда Эттингхаузена, посвященный арабской живописи, позволяет достаточно полно ориентироваться в материале и его возможной группировке. С Сирией связан ряд рукописей, украшенных миниатюрами в стиле, близком византийскому. Таков арабский перевод «Фармакологии» греческого врача Диоскорида, переписанный Шамс ад-Дин Абу-ль Фада'иль Мухаммадом в 1229 г., сейчас хранящийся в Музее Топкапы в Стамбуле¹⁴⁹. Каждая миниатюра этой рукописи заключена в обрамление в виде арки, опирающейся на зеленого цвета колонки с капителями. Крупно изображенные персонажи, фигуры которых моделированы складками одежды, а лица — светотенью, помещены на гладком золотом фоне. Приемы живописи напоминают византийское письмо 13 в. В коллекции того же музея находится сирийская (?) рукопись первой половины 13 в. аль-Мубашшира «Мухтар аль-хикам ва-махасин аль-калим» («Отборнейшие мудрые изречения и красоты говорящего») ¹⁵⁰. На ее страницах сочными яркими красками изображены мудрецы древности — Сократ, Солон и другие, беседующие со своими учениками. Персонажи миниатюр в разноцветных одеждах написаны крупно, их лица и жесты — экспрессивны, композиции дополнены условно переданными элементами пейзажа или интерьера.

Илл.
24

Очень интересна, по-видимому, также сирийская иллюстрированная рукопись сказок «Калила и Димна», датированная 1200—1220 гг., хранящаяся в Национальной библиотеке Парижа¹⁵¹. Лаконизм и лапидарность цветовых пятен, а также орнаментально трактованные мотивы растений придают композициям монументально-декоративный характер. Вместе с тем звери и птицы — герои сказок, наделенные фольклорной мудростью, трактованы художником с живой выразительностью. В стиле исполнения этих иллюстраций исследователи не без основания видят проявление традиций сасанидского искусства.

Илл.
25

Другую школу в арабской живописи 12—13 вв. представляют миниатюры, исполнение которых связано с городами Ирака, и в частности с Багдадом. Исследователи этих миниатюр называли их произведениями багдадской или арабо-месопотамской школы¹⁵². Нам думается, что правильнее всего будет называть эту школу миниатюры — иракской, так как все входящие в нее художники происходят из Багдада, Мосула, Васита и других городов Ирака.

Миниатюры Ирака, хотя и имеют общие стилистические черты, не однородны по содержанию и художественным особенностям. Некоторые из них объединяет торжественная нарядность придворного стиля. Такова, например, довольно крупная миниатюра из рукописи «Китаб аль-агани» («Книга песен») 1218/1219 гг., хранящаяся в Национальной библиотеке в Стамбуле¹⁵³. На общем золотом фоне мерцают, как драгоценная эмаль, яркие синяя, красная и розовая краски одежды, светлые лица и черные волосы изображенных мужчин и женщин. В центре композиции крупная фигура правителя с луком и стрелой в руках. Лицо его скуластое с раскосыми узкими глазами, небольшими усиками и черной бородой. Вероятно, это какой-нибудь знатный сельджукид — правитель области. Симметрично по сторонам правителя размещены восемь женских фигур, а над ними изображены два ангела, поддерживающие концы головного убора правителя. Предполагают, что эта миниатюра была исполнена в Мосуле.

Илл.
23

Подобная роскошная по краскам многофигурная и тоже крупная по размеру североиракская миниатюра 13 в. изображает царский двор¹⁵⁴. На общем киноварно-красном фоне размещены фигуры людей в разноцветных узорных одеждах, с лицами, обрамленными черными волосами и золотыми нимбами, а также фигуры животных и утварь. В центре композиции изображены правитель, сидящего в окружении слуг; по сторонам в небольших лоджиях фигуры придворных. Вверху, в виде фриза, — сцена конной охоты с соколами; внизу, тоже фризообразно, — женщины и дети на верблюдах в сопровождении воинов.

Сложная многофигурная композиция и изысканный колорит свидетельствуют о высоком мастерстве исполнявшего ее художника. В трактовке фигур и лиц (особенно придворных в лоджиях) много общего с изображениями на дорогой иранской кера-

мике этого времени, о которой речь пойдет ниже. Многие исследователи и, как нам кажется, не без основания считают эту миниатюру характерным образцом сельджукского придворного стиля.

Илл.
29

Вариантом этого стиля можно также считать миниатюры в рукописи «Китаб ат-Тирйак» («Книга противоядий»), датированной самым концом 12 столетия¹⁵⁵. Но кроме правителя со свитой на этих миниатюрах изображены и другие интересные сцены: люди, копающие землю и сажающие растения, человек, несущий на голове поднос с чашами, пасущиеся животные. Движения людей естественны и живы, а само расположение их красочных фигурок на коричнево-желтом фоне подчинено декоративному ритму. Композицию завершает фриз с надписью, крупные синего цвета прямоугольные буквы которой расположены среди растительного узора, исполненного золотом.

Илл.
30

Особую группу иракских миниатюр 13 в. составляют иллюстрации научных трактатов. Чаще всего эти изображения имеют характер наглядного пособия, помогающего понять слова текста: сведения о лекарственных растениях, о способе приготовления лечебных снадобий и т. п. Однако в работе над некоторыми рукописями художники выходили за пределы узких иллюстративных задач и создали подлинно художественные произведения. К числу таких миниатюр, несомненно, относятся иллюстрации в рукописи «Фармакологии» Диоскорида, переписанной в 1224 г. в Багдаде Абдаллах ибн аль-Фадлем, которому долгое время приписывали и авторство иллюстраций. Листы с миниатюрами из этого трактата рассеяны по коллекциям ряда музеев. Один из них имеется в Киеве в Музее восточного и западного искусства¹⁵⁶, прекрасные экземпляры хранятся в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, в Музее Аия София в Стамбуле и др.¹⁵⁷. Всем миниатюрам этой рукописи присуще ясно выраженное стилевое единство, не оставляющее сомнения, что их исполнителем был один и тот же художник.

Миниатюры расположены среди текста на фоне гладкой, хорошо отполированной желтоватой бумаги рукописи. На этой нейтральной по цвету плоскости выделяются крупные фигуры и предметы, обведенные четким контуром и окрашенные сравнительно немногочисленными, но яркими красками.

На листе, хранящемся в Киевском музее, передан интерьер, пространство которого обозначено синеватым узорным занавесом, симметрично раздвинутым в обе стороны и собранным до половины высоты, так что образуется своего рода треугольная фестончатая арка. Композиция открывающейся зрителю сцены состоит из изображения прибора, вероятно, фильтра (в центре), нескольких сосудов и двух мужских фигур в ярких по цвету одеждах, затканых орнаментом.

Живопись миниатюры условна, передача пространства отсутствует, изображения плоскостны; головы людей окружены золотыми нимбами, что в иллюстрациях светских по содержанию трактатов имело чисто декоративное значение. Вместе с тем в облике людей, в их движениях и в их одеждах много достоверного, наблюдаемого в жизни. Лица с крупными носами и широко раскрытыми глазами, повернутые то в профиль, то в три четверти, как правило, маловыразительны, но живое взаимодействие между фигурами достигнуто убедительными жестами и позами.

Очень характерна в этом отношении миниатюра, изображающая врача Эразистрата и его ученика¹⁵⁸. Эразистрат возлежит на ложе, ученик стоит рядом. Позы их неподвижны, но жесты рук красноречиво передают диалог: врач объясняет, а ученик, приложив ко рту «палец внимания», слушает. Для живописи миниатюры характерна пластичность, которую умели придавать арабские средневековые мастера своим изображениям, несмотря на условность художественных приемов. Ложе Эразистрата покрыто узорным ковром, концы которого загнуты; фигура возлежащего врача как бы парит в воздухе, опираясь на подушку, поставленную на ребро; перед врачом подставка (лаух) с раскрытой книгой, на корешке которой помещены надписи. Сочная красочность — сочетание синего, красного, зеленого и золота — придает миниатюре декоративную звучность. В декоративный строй образа гармонично входит орнамент, украшающий одежды персонажей и изображенную утварь.

Иллюстрации «Фармакологии» 1224 г. — выдающееся произведение арабских художников начала 13 в. Но подлинную гордость иракской школы миниатюры составляют иллюстрации к произведениям художественной прозы, особенно к некоторым рукописям «Макамат» аль-Харири.

«Макама, — пишет исследователь истории арабской литературы Ханна аль-Фахури, — род короткого рассказа о вымышленном герое, который ведется от лица тоже вымышленного рассказчика. Герой макамы — человек, наделенный мудрым умом, ловкий, хитрый, предприимчивый. Его основная забота — добыть себе необходимое пропитание. Все происходящие с ним события связаны с попрошайничеством и надувательством, хитростью и очковтирательством»¹⁵⁹. Жанр макамы порожден противоречиями феодального строя. «Макамы, — пишет тот же автор, — отразили одну из областей жизни эпохи, времени, когда в стране широко распространились нищенство и воровство»¹⁶⁰.

Аль-Харири в начале 12 в. создал пятьдесят макам, героем которых является Абу Зайд ас-Суруджи — попрошайка, избравший нищенство своим ремеслом, а красноречие — оружием, очаровывавшим и покорявшим людей. «Макамат» аль-Харири пользовался очень большой популярностью и имеется во множестве списков. Привлекал он и художников.

Иллюстрированных рукописей произведений аль-Харири существует довольно много. Среди них есть экземпляр, происходящий, по-видимому, из Сирии: рукопись 1222 г., хранящаяся в Национальной библиотеке в Париже¹⁶¹. В художественном отношении миниатюры близки к стилю иллюстраций «Фармакологии», переписанной Абдаллах ибн аль-Фадлем.

Но самыми ценными характеризующими высокие художественные достижения иракских миниатюристов первой половины 13 столетия являются миниатюры двух других рукописей «Макамат» аль-Харири: одной, принадлежащей ленинградскому отделению Института востоковедения Академии наук СССР (с. 23), и другой, находящейся в собрании Национальной библиотеки в Париже (M. S. Arabe 5847)¹⁶². Обе они созданы в Багдаде, первая между 1225—1235 гг., вторая точно датирована 1237 г. Художник, иллюстрировавший парижский манускрипт, носил имя Йахйя ибн Махмуд ибн Абу-аль-Хасан ибн Куварриха и происходил из города Васита. Имя или имена тех, кто украсил ленинградскую рукопись, исполнив в ней почти сто миниатюр, пока неизвестны.

Многое, вплоть до отдельных приемов, свидетельствует о стилевой связи иллюстраций названных рукописей аль-Харири и «Фармакологии» 1224 г. Это особенно заметно в ленинградском экземпляре «Макамат», в передаче интерьеров, а также отдельных деталей. Например, на миниатюре к 43-й макаме «Покрытое ковром ложе и подушка изображены совершенно так, как на миниатюре «Эразистрат и его ученик» в «Фармакологии».

Но в целом по сравнению с иллюстрациями к «Фармакологии» в миниатюрах ленинградской и парижской рукописей аль-Харири восприятие реального мира и художественное решение несравненно сложнее и богаче. Возможности, которые открывало содержание произведений аль-Харири — живая передача народной жизни, разнообразие сцен и сюжетных коллизий, — были прекрасно использованы художниками, иллюстрировавшими ленинградский и парижский манускрипты. Они сумели передать живой, действенный, авантюрный дух произведений писателя, сделали это свежо и непосредственно. Миниатюры изображают сцены на базаре, в мечети или в суде, корабли, плывущие по морю, караван, остановившийся в пути на ночлег, праздничные шествия, веселые пирушки, приемы во дворцах правителей и многое другое. Художественная концепция, которой следуют художники, наиболее близка эстетическим представлениям, утверждавшимся несколькими веками раньше в «Посланиях братьев чистоты». Иллюстраторов обеих рукописей объединяет стремление к выявлению реальной жизненной ситуации и к убедительной передаче взаимоотношений действующих лиц. Вместе с тем они мастерски используют специфические для живописи того времени художественные изобразительные приемы, но, естественно, решают творческие задачи несколько по-разному, что придает каждой из рассматриваемых серий миниатюр свои неповторимые особенности.

Начнем с передачи среды, в которой разыгрываются изображенные сцены. Художники ленинградской рукописи много внимания уделяют интерьеру. В сценах «Абу Зайд у наместника Мерва», «Абу Зайд перед судьей Йемена» помещения, разграниченные красно-коричневыми полосами, украшены узорными арками, опирающимися на колонны с капителями и собранными в складку занавесями. Показывая постройку как бы в разрезе, художник одновременно изображает элементы внешнего облика зда-

Илл.
26—28, 31—33

Илл.
9

ния: купола, узорные парапеты и т. п. Интересна композиция в сцене пира к 30-й макам. Хотя интерьер помещения изображен без передачи перспективы, но художник так разместил пирующих, что возникает представление о пространстве зала. Это впечатление усиливает нарисованная слева башня дворца, которая изображена видимой снаружи. Характерна тщательная прорисовка каждого кирпича, каждой детали узора. На другой миниатюре, изображающей толпу вокруг помещения, где цирюльник лечит больного, фигуры людей размещены по кругу, что создает иллюзию пространства.

Изображение интерьера можно встретить и в парижском манускрипте, например в миниатюре к 39-й макам, изображающей роды. Но художник Йахья ибн Махмуд, пожалуй, больше внимания уделяет природной среде. Об этом красноречиво свидетельствует большая по размеру (34,8×26,0 см) миниатюра парижской рукописи «Беседа около деревни»¹⁶³. Внизу, на первом плане, крупно изображены беседующие: два человека верхом на верблюдах и стоящий перед ними мужчина в красной одежде. Под ногами верблюда тонкая полоса зелени с растущими на ней цветами. Чтобы показать более далекие планы, художник «поднял» землю с цветами по сторонам миниатюры и провел две зеленые полосы на середине листа. Между этих полос изображен пруд, а выше — сводчатое здание, в арках которого видны фигуры людей. Налицо, таким образом, прием условного развертывания пространства по вертикали с некоторым перспективным сокращением изображенных фигур и предметов. Обращает внимание тщательность, с которой передал художник архитектуру: коричневую кладку каменных стен сводчатого здания и видимую слева от него мечеть с голубым куполом и надписями на стенах и на минарете.

Как пейзаж воспринимается миниатюра «Восточный остров» из той же рукописи¹⁶⁴. На первом плане изображена бирюзового цвета вода, в которой плавают рыбы. Далее зеленая полоса передает остров, заросший деревьями; их ветви, покрытые яркими цветами и плодами, образуют симметричный узор. На деревьях сидят птицы в ярком оперении, прыгают коричневые обезьяны, а среди стволов прогуливаются фантастические существа — звери с женскими головами. В дальнейшем пейзаж в произведениях миниатюристов Ближнего и Среднего Востока достигнет большой изощренности исполнения, но и в 13 в. иракские художники уже умели образно передать природную среду, окружающую героев их произведений.

Интересные мотивы природы есть и в ленинградской рукописи. Такова многофигурная сцена на фоне пейзажа, изображенная на листе 79 рукописи, а также своеобразная марина, повествующая об Абу Зайде, просящемся на борт корабля (лист 260). Синее море, по которому плывет большой, полный людьми деревянный корабль, покрыто узором темных волн; берег обозначают коричневые зигзагообразные полосы.

Большой поэтичностью отличаются многочисленные изображения животных, особенно коней и верблюдов — этих верных друзей кочевников-арабов, то несущих всадников, восседающих на богато расшитых узором седлах, то пасущихся и пощипывающих скудную растительность. В обеих рукописях есть миниатюры, изображающие караваны верблюдов с погонщиками. Фигуры животных, мягко окрашенные охристо-желтой, коричневатой и серой красками, расположены одна за другой, так что создается красивая, проникнутая мерным ритмом композиция.

Но, конечно, самое интересное — это изображение людей, живущих и действующих в различных сценах. В. А. Крачковская, проделавшая тщательный анализ миниатюр ленинградской рукописи¹⁶⁵, считает, что на персонажах, воспроизведенных художниками, одежды чисто арабские, аббасидского покроя, а жесты и позы изображенных людей естественны и выразительны.

В миниатюрах обеих рукописей в трактовке фигур людей заметен известный канон: они приземисты, наделены большими головами, несколько грубоваты по форме. Сходные между собой физиономии имеют крупные черты лица, крючковатые носы, глаза, написанные в фас и потому всегда кажущиеся большими. Широкие одежды воспринимаются как яркие цветные пятна: синие, зеленые, красные, желтые, лиловые... Контуры фигур сначала, обычно, набрасывался на бумаге красным, а затем обводился черным, после чего уже начиналась иллюминация красками.

Эта устойчивая стилевая каноничность не мешала, однако, художникам остро и выразительно передавать разнообразные напряженные или, наоборот, непринужденные позы и движения. Люди сидят, спят, ходят, берут предметы, передвигают тяжести. На миниатюре «Беседа около деревни» в арках каменного дома мы видим

Илл.
33Илл.
32Илл.
27Илл.
28

людей, занятых трудом, беседующих, стоящих в раздумье, наблюдающих. Особенно выразительны красноречивые жесты при разговоре. И, пожалуй, пальма первенства в этом отношении принадлежит художникам ленинградской рукописи, хотя Йахья ибн Махмуд тоже большой мастер в передаче жестикуляции. Все же ни в одной из его миниатюр нет такой, по существу своему, психологической выразительности жеста, как в миниатюрах ленинградской рукописи, изображающих собеседников (лист 238) или базарную сцену (лист 231).

Илл.
26

Ощущению реальности движений и жестов изображенных персонажей соответствует пластическое решение формы, особенно в трактовке одежды и тканей. Иракские художники сумели объединить декоративную плоскостность в трактовке фигур с некоторыми элементами объемности, идущей, возможно, от традиций ранневизантийского искусства. На одеждах изображены складки, узором спадающие с плеч или круглящиеся на коленях сидящих людей; отмеченные нюансами цвета, они условно моделируют фигуры. Этот прием был особенно разработан миниатюристами ленинградского манускрипта. В парижской рукописи узор на одеждах передает также орнамент тканей.

Илл.
31

В некоторых многофигурных сценах иллюстраторы произведений аль-Харири строили композицию элементарно, «приставляя» фигуру к фигуре. Правда, и в этом случае художники подчиняли композицию цветовому ритму, наряжая изображенных людей в разные по краскам яркие одежды. Но есть отдельные миниатюры, при исполнении которых художники ставили довольно сложные композиционно-декоративные задачи. Таковы, например, две миниатюры в парижском манускрипте, изображающие: одна — караван паломников, другая — всадников. При исполнении первой художник наметил полосы зеленой травы, чтобы отделить первый план от дальнего. Но в целом масса людей, движущихся на верблюдах, всадник на лошади и пешие на первом плане, шатер на спине животного, трубы, штандарты, барабаны — все это собрано художником в компактный многоцветный узор, объединенный вокруг единого центра. Такую же, но еще более компактную узорную композицию, придающую декоративный строй художественному образу, представляет другая миниатюра, изображающая группу всадников со знаменами, штандартами и музыкальными инструментами в руках¹⁶⁶.

Декоративные качества миниатюр обеих рукописей произведений аль-Харири неотделимы от их цветового решения. Не порывая с реальной красочностью предметов, иракские миниатюристы основывали цветовой строй своих произведений на контрастном сочетании и вместе с тем на гармоничном ритме цветовых пятен, используя при этом сравнительно небольшую гамму красок: оранжево-красных, разных оттенков зеленых, синих, желтых, сиреневых, а также белую и золото. В колорите ленинградской рукописи большую роль играет коричнево-охристый тон; художников этой рукописи привлекала густая сочность цвета, темные и даже черная краски. Колорит парижской рукописи богаче и мягче, построен на сочетании светлых и чистых тонов, ярких и радостных в своем звучании. Художник Йахья ибн Махмуд применял разных оттенков сине-голубые, оранжево-красные, золотисто-желтые, зеленые, сиреневые и светло-коричневые цвета, превосходно и даже изысканно сгармонизированные¹⁶⁷.

Сирийскую и иракскую школы миниатюры, при отмеченных выше существенных отличиях, объединяет известная общность традиций, связанных с византийским (что особенно ощутимо в Сирии) и сасанидским кругом искусства. В еще большей степени роднит их местное фольклорное начало, лежащее в основе художественно-образного строя произведений арабской живописи 12—13 вв. Внешне это начало проявляется в известной элементарности, примитивности художественного языка. Однако под простотой образного выражения скрыто богатство жизненных наблюдений художника и большая внутренняя сила его творчества. Арабскому миниатюристу не чужды обобщения, символы и условная иносказательность, хотя его творческая фантазия никогда не отрывается от реальной действительности. Совокупность всех этих качеств придает стилю арабской живописи 12—13 вв. черты монументальности, несмотря на то, что миниатюры исполнялись на страницах сравнительно небольших по размеру рукописных книг.

Образный строй сирийской и иракской миниатюры этого времени можно сравнить с традиционной арабской поэзией и особенно со сказками, для которых при общей убеждающей правдивости повествования свойственно причудливое сплетение реаль-

ного и фантастики, а также яркая эмоциональная красочность. А. М. Горький, высоко ценивший «Книгу тысяча и одной ночи», называл ее «памятником самым монументальным», в котором множество мелочей соединяется в одно крупное целое совершенной формы. Подобно «Сказкам Шахразеды», миниатюры арабской рукописи несут образное начало не только каждая в отдельности, но и в ансамбле всей книги, так как иллюминированные красочными изображениями листы объединяет единство художественного замысла.

Арабскую миниатюру обычно рассматривают как первую известную нам ступень в истории миниатюры Ближнего и Среднего Востока феодальной эпохи. Нет сомнения, что творчество арабских художников 12—13 вв. оказало определенное воздействие на формирование живописи в Иране и Азербайджане в 14 и 15 столетиях (о чем будет сказано в соответствующих главах). Однако будет большой ошибкой искать в арабской миниатюре зарождение всех тех качеств, которые характеризуют миниатюру Среднего Востока в последующее время, рассматривать ее как примитив по сравнению с более поздней живописью других народов.

Арабская миниатюра 12—13 вв. — это большое и для своего времени совершенное художественное явление, обладающее неповторимой спецификой идейно-образного строя. Мощное местное фольклорное начало, а также особенности художественного языка качественно отличают арабскую живопись от иранской, азербайджанской и среднеазиатской, получивших развитие в 14-м и последующих веках. Арабская живопись 12—13 вв. распадается на региональные — сирийскую и иракскую (с выделением в последней североиракской или мосульской) — школы¹⁶⁸, имевшие свои художественные традиции и занявшие определенное место в мировой истории средневекового искусства.

* * *

Очень важная роль в художественной культуре арабских народов, как и всего Ближнего и Среднего Востока в эпоху феодализма, принадлежала прикладному искусству. Декоративное видение, любовь к узорочью проявились в том, что всем предметам быта, всему, что окружало человека в жизни, стремились придать художественное значение. Высокое эстетическое «чувство вещи» позволяло в соответствии с практической функцией, не нарушая ее, придавать бытовому предмету красивую форму и умело располагать на ней декоративный красочный узор.

В прикладном искусстве Ближнего и Среднего Востока необычайно пышно расцвел орнамент, раскрылись его огромные художественные возможности. Вместе с тем прикладное искусство было одной из тех сфер творчества, в которой проявилась сложность средневековой художественной культуры, синтетически объединившей орнамент и изображение, символ и непосредственное отражение действительности, местные древние традиции и новую по своему характеру тенденцию к декоративности.

Изобразительность, несмотря на запреты ислама, никогда не исчезала из прикладного искусства, а в некоторые периоды расцветала очень пышно, создав оригинальные, глубоко своеобразные формы.

Экономической базой для расцвета прикладных искусств было интенсивное развитие ремесла, особенно в больших хозяйственных и культурных центрах. На Арабском Востоке — в Сирии, Палестине и Ираке — развитие ремесла началось еще задолго до распространения ислама, а в 8—12 вв. наблюдалось значительное оживление ремесленного производства на базе феодальных общественных отношений. Многочисленные ремесленники в большинстве своем жили и работали в городах, но были также деревни, почти все население которых занималось ремеслом, особенно текстильным и кожевенным.

Первые аббасидские халифы переселяли в свои столицы лучших ремесленников и мастеров из разных частей государства. Кроме того, приток в Багдад художественных произведений из разных концов халифата и из многих соседних стран также способствовал обогащению форм и художественно-технических приемов прикладного искусства на Арабском Востоке. Сирия и Ирак в 8—12 вв., да и позднее, неизменно сохраняли значение крупных центров развития художественного ремесла.

Уже в начале рассматриваемого времени выкристаллизовались основные принципы, определившие развитие средневекового декоративного и прикладного искусства



9

Блюдо глазурованное
10 в.
Прорисовка



10

Блюдо lustровое
10 в.
Прорисовка

на Ближнем Востоке. Главное и исключительное внимание обращалось на узорную обработку поверхности, будь то фасад или внутренняя стена дома, ткань для одежды или драпировки, богато украшенный гравировкой и инкрустацией бронзовый сосуд или же скромный предмет домашней утвари. Наряду с орнаментом, который стал богатым, подчас красочным и изощренным в своих формах, декоративный характер приобрели также изобразительные мотивы.

Для характеристики прикладного искусства на Арабском Востоке в 9 в. большое значение имеют археологические находки в Самарре. Особенно богато представлена художественная керамика¹⁶⁹.

Керамика Самарры отличается обилием типов и форм, высокоразвитыми техническими приемами, начиная от простых и скромных неполивных изделий с налешным, гравированным или штампованным орнаментом, кончая дорогими сосудами и декоративными плитками с многоцветными lustровыми росписями. Возможно, что сирийско-месопотамским керамистам 9 в. принадлежит заслуга создания техники полихромной надглазурной lustровой росписи¹⁷⁰, ставшей в дальнейшем одним из любимых приемов керамического декора на всем Востоке.

Лучшие образцы неглазурованной бытовой керамики Самарры характеризуются строгой простотой утилитарной формы. Их орнаментация растительного и геометрического, а иногда зооморфного характера выполнялась посредством нарезки, штампа и налепа; применялась также раскраска.

Интересный тип надглазурованной керамики 10 в. представляют большие (высотой свыше 70 см) кувшины овальной формы с невысоким горлом, окруженным 3—5 ручками. Основным мотивом в их декоре являются зооморфные изображения, выполненные рельефом. В отличие от некоторых самаррских сосудов, в узоре которых фигурки зверей заключены в круглые медальоны, на больших кувшинах 10 в., хранящихся в Иракском музее в Багдаде и в Государственном музее Берлина¹⁷¹, зооморфные мотивы заполняют широкий фриз, охватывающий верхнюю часть тулова сосуда. Фигурки зверей и птиц трактованы условно, но наделены экспрессией и пластической выразительностью. Их тела «заштрихованы» нарезкой и кружками. Очерченные углубленной линией, они контрастно выделяются на гладком, слегка

Илл.
36

11 Блюдо глазурованное
10 в.
Прорисовка

Рис.
9Рис.
10Рис.
11Илл.
34

мотивы: стилизованные изображения цветов, листьев, иногда кустов и деревьев. Встречаются также фигурные изображения (людей, животных), исполненные в своеобразном «силуэтном» стиле. Представление о подобном стиле дает хранящееся в Лувре блюдо с превосходной люстровой росписью¹⁷². Исполненная темным цветом, фигура верблюдицы, кормящей теленка, узорным мотивом мастерски вписана в круг чаши. На теле животного несколько полос слегка моделируют форму. Светлый фон покрыт точками; по краю — фестоны, обведенные белой полосой. Блюдо подобного стиля, с силуэтным изображением козла, держащего цветок во рту, фон также дан точками и белой полосой обведены фестоны, имеется в Музее Фицуильяма в Кембридже¹⁷³. На вазе, хранящейся в Галерее искусств Фрир (Вашингтон), в «силуэтном» стиле исполнена фигура человека.

Важным центром производства художественной керамики была Ракка на Евфрате. Уже в начале 9 в., когда здесь находилась резиденция Харуна ар-Рашида, город стал важным ремесленным центром. Однако большинство известных нам образцов относится к 12—13 вв. Наиболее типичная керамика Ракки покрыта прозрачной бирюзовой глазурью, под которой видна роспись, исполненная черным цветом. Очень хороший образец этого стиля — блюдо 12 в. — находится в коллекции Метрополитен-музея в Нью-Йорке¹⁷⁴. На его поверхности изображены два павлина, как бы движущиеся один за другим по кругу блюда. Фигуры птиц менее условны, чем на керамике 9 в.: штрихами показано оперение, движения плавны и естественны. Есть чаши, созданные в той же технике мастерами из Ракки в 12—13 вв., на которых изображены всадники на коне (чаша Берлинского музея) или на верблюде (чаша Музея Виктории и Альберта в Лондоне)¹⁷⁵.

Особый тип представляет керамика, узор на которой путем процарапывания (сграффито) выполнен до нанесения глазури: коричневой и зеленой. На таких сосудах 13 в. встречаются изображения скачущего на коне и стреляющего из лука всадника, фигуры животных и птиц. Роспись люстром широко применялась керамистами Ракки и других городов. Из Сирии или Месопотамии происходит хранящееся в Лувре блюдо золотисто-коричневого люстра, в узор которого помещены два погрудных человеческих изображения¹⁷⁶.

Илл.
40

орнаментированном фоне. Изображения взаимосвязаны действием: баран повернул голову в сторону преследующего его хищника; птицы держат в клювах ветки. Композиция фриза напоминает древний мотив шествия зверей.

В дальнейшем большие терракотовые сосуды получают более пышный рельефный узор, подчиняющий себе фигурные изображения. На вазах 11—12 вв., происходящих из Мосула, в орнамент из стилизованных растительных элементов вплетены не только мотивы зверей, но и антропоморфные изображения; схематичные фигурки человека, а также выполненные высоким рельефом головки широкоскулых людей, по стилю исполнения близкие изображению на рельефе ворот Талисмана в Багдаде. Встречаются сосуды, имеющие форму птицы.

Разнообразна по декору глазурованная керамика, происходящая из Месопотамии. Высокими художественными достоинствами обладают самаррские люстровые росписи 9 в., отличающиеся богатством и разнообразием цвета и его оттенков: красного, коричневого, зеленого, золотого. В орнаменте преобладают мотивы штриховки, сетки, чешуйчатых фигурок, переплетения растительных побегов, густо заполняющих поверхность сосуда.

В узоры глазурованной месопотамской керамики очень распространены растительные

Большое развитие на Арабском Востоке получила художественная работа по металлу. В 8-м и последующих веках арабские ремесленники продолжали изготавливать курильницы в виде фигур животных и птиц. Однако по сравнению с подобными изделиями омейядского времени формы животных переданы более обобщенно-схематично, а гравированные детали — орнаментально. К лучшим произведениям этого рода относится хранящаяся в Эрмитаже бронзовая курильница в виде петуха, датированная 8—9 вв.¹⁷⁷ Детали оперенья, переданные глубокой резьбой, трактованы орнаментально, но кроме них на шее птицы помещены выполненные техникой углубления фона четыре медальона с изобразительными мотивами. В большом медальоне — фигура царя на троне, в остальных — сирины и фигура сидящего человека.

Особенно высокий подъем искусство художественной работы по металлу пережило в 12—13 вв. Для этого времени характерны богато украшенные чеканкой, гравировкой и полихромной инкрустацией из серебра, а иногда и золота медные и бронзовые изделия: кувшины, тазы, курильницы, блюда, подносы, подсвечники и др. Наиболее широкой известностью пользовались произведения прославленных мосульских мастеров, творчество которых процветало в 13 в. Мосульские художники, работая по металлу, создали изысканно богатый стиль декоративного узора, в котором с большим совершенством и гармонией сочетаются орнамент, каллиграфия и фигурные изображения. Этот синтетический по своему характеру узор, скомпонованный фризами и в медальонах, находится в полном соответствии с формой металлического предмета, подчеркивая его объем и конструкцию. Художественные совершенства изделий мосульских мастеров ставят их в ряд лучших произведений прикладного искусства Ближнего и Среднего Востока времени его высокой зрелости.

Одним из шедевров мосульской работы является медный кувшин Британского музея, выполненный, согласно имеющейся на нем надписи, мастером Шуджа ибн Ман в 1232 г.¹⁷⁸ Его изящное тулово сплошь покрыто тончайшим узором, насыщенным богатой серебряной инкрустацией. На фоне характерной для мосульской школы геометрической арабески, густо заполняющей поверхность сосуда, выделены медальоны и фризы с фигурными изображениями, а также надписи. Узкие пояски заполнены мотивами зверей, а в округлой формы довольно крупных по размеру фестончатых медальонах, расположенных фризами на плечах и на тулове сосуда, помещены фигурки охотников, музыкантов, господ со своими слугами. Как правило, изображения в медальонах исполнены в технике углубления фона, который затем гравировался или заполнялся темной пастой, а фигурки при этом получали характер рельефа и иногда инкрустировались серебром или золотом. Четко обозначенные контурными линиями изображения людей слегка моделированы чеканкой, намечающей черты лица, детали и складки одежды. Своеобразные по художественно-техническим приемам изображения на металле стилистически близки одновременным росписям на керамике. И там и здесь господствует орнаментальное начало, но оно неизменно обогащено изобразительными мотивами, очень органично введенными в композицию узора. Без фигурных медальонов и поясков, заполненных бегущими зверями, декор на металлических сосудах был бы однообразен, лишен важных композиционных акцентов.

Можно назвать еще много превосходных образцов мосульской бронзы, в узоре которых мастерски сочетаются орнамент и декоративно трактованные фигурные изображения: кувшин, исполненный мастером Ибн Хаджи Джалдак в 1226 г. (Метрополитен-музей в Нью-Йорке¹⁷⁹), таз в коллекции Лувра, работы замечательного мастера Ахмада аз-Заки, датированный 1240 г., на стенках которого в два яруса расположены медальоны с разнообразными фигурными сценами¹⁸⁰. Другой бронзовый таз был изготовлен в первой половине 13 в. для атабеска Бадра ад-Дина Лулу и украшен тончайшим чеканным орнаментом, сценами из быта вельмож, фигурами фантастических животных, а также изображениями, олицетворяющими солнце, луну и планеты¹⁸¹.

Творчество мосульских мастеров оказало большое воздействие на развитие художественной работы по металлу на всем Ближнем и Среднем Востоке и особенно в близлежащих арабских странах. Айюбидские султаны, правившие Египтом и Сирией, вывозили лучших мастеров из Мосула для работы при своих дворах.

В классической мосульской традиции выполнен инкрустированный серебром узор на принадлежащем Эрмитажу круглом блюде 13 в., возможно, происходящем из Сирии. Концентрическое расположение фризов и медальонов подчеркивает круглую форму

Илл.
42—44

Илл.
46—47

плоского блюда. Крупный медальон в центре узора заполнен фигурами сидящего на троне правителя и окружающих его придворных и слуг. У ножек трона изображены два льва, а вверху — ангелы, поддерживающие покров над головой правителя. Симметрично-геральдическая композиция сцены находит аналогии в синхронной по времени североиракской миниатюре (см. стр. 50), а свои истоки — в сасанидском искусстве.

Остальной узор на поверхности блюда расположен в нескольких концентрических, разной ширины поясах. В узких — изображены фигурки пирующих людей, причем раппорты композиции разделяют мотивы парных птиц. Широкий средний пояс покрыт геометрическим узором и надписями, на фоне которых выделены медальоны, заполненные фигурками ангелов и кентаврообразных существ с крыльями. Декоративную насыщенность узора на плоскости блюда по контрасту оттеняют гладь невысокого борта и узкая полоска арабской надписи.

Особую группу сирийских художественных изделий из металла представляют предметы, украшенные христианскими изображениями. Среди них надо назвать бронзовый сосуд в коллекции Аренберга в Брюсселе¹⁸². В его узоре, выполненном с непревзойденным мастерством, сочетаются сцены христианской мифологии с мотивами игры в поло, охоты и «звериного гона».

Илл.
51

Одним из замечательных произведений сирийских мастеров художественной обработки металла является так называемое Кашгарское блюдо Эрмитажа¹⁸³. На его поверхности, густо покрытой узором, расположенным концентрическими поясами, две узкие полоски заполнены типичными для орнамента Ближнего Востока мотивами звериного гона. В широком поясе в крупных фестонах, образуемых плетением ленты, помещены попарно двадцать четыре фигуры несторианских священнослужителей с реликвиями христианского культа в руках. Фигуры людей и некоторые детали орнамента выполнены в тончайшей технике инкрустации серебром.

Илл.
48—49

Кашгарское блюдо Эрмитажа — произведение высокого художественного качества, прекрасный образец развитого декоративного стиля ближневосточного искусства, когда орнамент и изобразительные мотивы слиты в единый синтетический узор. Вместе с тем декор Кашгарского блюда показывает, что этот стиль в искусстве не был связан с исламом так тесно, как представляют это некоторые исследователи. На Кашгарском блюде изображены «запретные» живые существа, к тому же представляющие религию, с которой ислам в это время вел постоянную борьбу. Это еще одно очень убедительное доказательство сравнительной независимости искусства от религии даже в условиях средневековья. А. Ю. Якубовский, исследовавший Кашгарское блюдо в 30-х гг., совершенно справедливо писал: «Термин «мусульманское» искусство изжил себя, ибо он перестал отражать не только существо вопроса, но даже необходимые формальные признаки»¹⁸⁴.

Рядом с искусством художественной обработки металла следует назвать изделия из стекла и резьбу по слоновой кости.

Илл.
38

Многочисленные образцы стеклянной посуды, найденные при раскопках в Самарре, расписаны красками — цветным орнаментом, состоящим из довольно простых геометрических и растительных мотивов. В дальнейшем крупными центрами производства стекла стали Дамаск и Халеб.

Широкой известностью в средние века пользовались ткани Арабского Востока. В Сирии и Ираке вырабатывались различные виды шелковых, шерстяных, льняных и хлопчатобумажных тканей — от тонкого муслина до тяжелой затканной золотом парчи. Особенно славилась дорогими тканями Антиохия, Багдад и Мосул. На тканях 8—9 вв. довольно часто можно встретить мотивы сасанидского искусства. В дальнейшем вырабатывается новый стиль узора. Для сирийских тканей 11—13 вв. характерны изображения среди орнамента птиц или животных. Их фигуры, расположенные попарно, обычно в геральдической композиции, образуют или отдельные разбросанные по фону ткани медальоны, или широкие орнаментальные полосы. В расцветке тканей часто применялись сине-голубые и зеленоватые тона в сочетании с золотом. Так, на сирийской шелковой ткани 13 в., хранящейся в Эрмитаже, в ячейках волнообразного узора на золотом фоне зеленоватым шелком выполнены парные фигурки птиц по сторонам дерева. В орнаментации иракских тканей этого времени нередко можно встретить изображение охотничьих сцен. Как и в других видах прикладного искусства, в узоре тканей важную роль играют декоративные надписи, содержащие раз-

Илл.
45

личные благопожелания. Таким образом, текстильный узор, как и все искусство средневекового Арабского Востока, был основан на декоративном сочетании орнамента, каллиграфии и изображений.

* * *

Художественно-исторический процесс в эпоху средневековья зависел в конечном счете от основных социально-экономических законов общества, но имел и свои специфические закономерности. Не находилось развитие искусства средневековья в непосредственной связи и с периодами политического подъема или упадка того или иного государства. Поэтому не удивительно, что средневековое изобразительное искусство Арабского Востока, принципы которого определились в 8—9 вв., — в пору политического могущества Аббасидов, продолжало развиваться и тогда, когда халифат уже перестал существовать как большое централизованное государство. Более того, окончательное формирование в художественной культуре арабов нового типа средневекового искусства, получившего распространение на всем Ближнем Востоке в эпоху зрелого феодализма, произошло, как мы видели, в течение 12 — первой половины 13 в., то есть тогда, когда Арабский Восток, потеряв политическую самостоятельность, переживал сложные коллизии в связи с нашествием сельджуков. Вместе с тем совпадение времени зрелости искусства на Арабском Востоке с установлением политической власти сельджукидов не дает никакого права незаслуженно приписывать сельджукидам роль создателей нового искусства в завоеванных странах. Источником прогрессивных тенденций в искусстве всегда была его народная основа, непрекращавшийся рост художественной культуры арабов Ирака, Сирии и Палестины. Отсутствие же синхронности в развитии различных областей художественной деятельности было лишь следствием противоречивости общественной жизни в условиях классового антагонистического общества.

Не прекратилось развитие искусства на Арабском Востоке и после катастрофы 1258 г., когда монгольские орды вторглись в Ирак и подвергли Багдад страшному разрушению. В библиотеке Сулеймание в Стамбуле хранится происходящий из Багдада и датированный 1287 г. экземпляр «Посланий братьев чистоты» с несколькими превосходными по выполнению миниатюрами¹⁸⁵. По сравнению с произведениями иракских художников первой половины 13 в. стиль этих миниатюр выделяется рядом оригинальных черт. Исполнитель их применял некоторые элементы перспективы и придавал большое значение индивидуальной характеристике изображенных персонажей. Фигуры людей отличаются совершенством пропорций, естественностью живых движений. В исполнении миниатюр линии изящны, голубой с белым и золотом колорит — изыскан, композиции — гармоничны и уравновешенны. По характеру своего мастерства художник, написавший эти миниатюры, тяготел больше к традициям Сирии, чем Ирака.

Новый подъем пережила багдадская «школа» миниатюры в конце 14 в. В некоторых рукописях этого времени миниатюры исполнены в традициях иракской живописи 12 — начала 13 в. Исключение представляет рукопись «Хамсе» Хаджу-и Кермани, написанная в Багдаде в 1396 г. знаменитым каллиграфом Мир Али Тебризи, ныне принадлежащая Британскому музею в Лондоне. Автором украшающих ее миниатюр был художник Джунайд аль-Султани. Под именем Джунайда Багдади его упоминает в своем трактате Дуст-Мухаммад, называя учеником мастера Шамс ад-Дина¹⁸⁶. Джунайд был подлинным новатором своего времени. Крупные (30 × 19 см) страничные миниатюры передают сложные по композиции многофигурные сцены, происходящие в дворцовом интерьере, на фоне архитектуры или среди природы¹⁸⁷.

Джунайд создал стройную систему пространственных построений, позволившую ему в композиции «Свадебное торжество» показать события, одновременно происходящие в зале, где сидит невеста, во внутреннем дворе и в других помещениях. В композиции пространство разворачивается снизу вверх. Вместе с тем художник прибегал и к условным перспективным сокращениям (вернее сказать, к показу плоскостей, расположенных под углом), что дало ему возможность передать в миниатюре «Хумаю у замка Хумаюн» архитектуру замка, создать реальное ощущение изображенной среды. Художник превосходно изобразил также пейзаж, о чем мы еще скажем ниже (см. стр. 100—101).

Илл.
54

Илл.
55—56

С большим мастерством характеризовал Джунайд фигуры людей. Свободно и живо передал он позы и жесты изображенных персонажей; их несколько вытянутые по пропорциям фигурки полны движения, а лица наделены известной выразительностью. Глядя на миниатюру Джунайда, ощущаешь диалог, происходящий между подъехавшим к воротам принцем Хумаю и вышедшей на балкон замка его возлюбленной принцессой. Гармоничный нежный колорит миниатюры соответствует эмоциональному содержанию образа. В ином эмоционально-художественном ключе исполнена сцена «Свадебное торжество». Среди изображенных людей царит большое оживление, переданное не только позами и движениями фигур, но и ритмом их расположения. Краски этой многоцветной миниатюры яркие, звучные; колористическая гамма построена на контрастах синего и красного, желтого, зеленого, белого, золота.

Обычно при анализах миниатюр Джунайда отмечают «китаизмы», проявившиеся в деталях интерьера и пейзажа, отчасти в трактовке фигур людей. Однако как влияния современной ему живописи, так и художественные традиции прошлого художник переработал глубоко, на новой основе. Он выработал тот насыщенный живым содержанием декоративный образный строй миниатюры, который стал основой ее дальнейшего развития на Среднем Востоке.

В 15 и 16 вв. в художественной культуре Ирака усилилось воздействие Ирана, особенно в монументальной архитектуре и связанном с ней декоративном искусстве. К наиболее значительным памятникам этого времени относятся большие купольные мечети — мавзолеи Мусы аль-Кадима (так называемая Золотая мечеть) в Багдаде (1515, обновлялась позднее), имама Хусайна в Кербеле и имама Али в Неджефе¹⁸⁸. Архитектура этих зданий обладает чертами красочного декоративно-монументального стиля, близкого одновременному зодчеству Ирана. Купольные здания мавзолеев расположены внутри дворов, окруженных аркадами. Постройка в Багдаде имеет два купола и четыре минарета по углам¹⁸⁹. Стены мавзолеев и аркады украшены яркой изразцовой облицовкой, с преобладанием сине-голубого цвета. Купола, а иногда и круглые стволы минаретов, позолочены.

Меньше воздействий извне испытало народное зодчество. Глиняные и кирпичные жилые дома в городах и деревнях Ирака веками сохраняли традиционную планировку с внутренним двором, в который выходят жилые и подсобные помещения. Во дворы обращены также лоджии, сводчатые или колонные айваны. В домах побогаче — два этажа, а иногда и полуподвал с бассейном и фонтаном (для отдыха в летнюю жару). Верхние этажи домов часто выступают над улицей и имеют закрытые деревянными решетками балконы. Окна также забраны деревянными или гипсовыми решетками. Иногда фасады украшены глазурованными плитками, а в интерьерах можно встретить резьбу по стукку и дереву, а также декоративную роспись.

Архаическое впечатление производит архитектура в Кербеле, Неджефе и Куфе — священных городах шиитов, доступ в которые до последнего времени для европейцев был очень затруднен (я попал в эти города с группой советских туристов в конце 1962 г.). В Неджефе, например, некоторые кварталы состоят из высоких 4—5-этажных башнеобразных домов с почти глухими наружными стенами. По внешнему облику, геометризму форм и лепному орнаменту, изредка украшающему фасад, эти дома напоминают арабские постройки Хадрамаута и других областей южной Аравии.

Иначе, чем в Ираке, складывались судьбы средневекового искусства и архитектуры в Сирии, Палестине и на территории нынешней Ливанской республики. Вторжение крестоносцев и близость Византии обусловили некоторый приток западных влияний. Однако несравненно большее значение имели постоянные контакты этих областей с Египтом, а через него и с Магрибом. Культурно-художественные связи легко прослеживаются в архитектуре и архитектурном декоре 13—15 столетий. Но при этом не исчезает своеобразие сирийского зодчества, развивающего местные традиции.

Под властью египетских Айюбидов и Мамлюков (13 — начало 16 в.) не прекращалось в Сирии и развитие различных художественных ремесел. К этому времени относятся превосходной работы художественные предметы, созданные из металла, стекла и дерева.

Продолжая традиции предшествующего времени, стиль дамасских художественных изделий из металла в 14 и 15 вв. эволюционирует в сторону большей изощренности узора, измельченности и сложности рисунка, покрывающего поверхность предметов.

Преобладающими в декоре металлических изделий становятся мотивы геометрической и растительной арабески. Однако встречаются также сосуды, украшенные большими фигурными композициями, изображающими охотничьи и батальные сцены.

Илл.
50

Выдающееся художественное произведение из металла конца 13 — начала 14 в. представляет так называемый баптистерий св. Луи, хранящийся в Лувре¹⁹⁰. Его исполнил мастер Мухаммад ибн аз-Зайн, имя которого известно и из надписей на других металлических сосудах первоклассной работы. На тулове луврского баптистерия узор расположен тремя фризами: в двух узких (сверху и снизу) — мотив звериного гона, в широком — сцена охоты. Вооруженные люди с собаками на поводках и с соколами на плечах переданы в различных подвижных позах. Внимательно моделированы лица, тщательно переданы детали одежды, вооружение. В центре композиции медальон, заполненный изображением вооруженного всадника со львом. Фигуры людей и животных, размещенные на фоне мелкого растительного узора, кажутся особенно рельефными.

Илл.
52

Хороший образец художественной работы по металлу 13—14 вв. представляет фрагмент бронзового кувшина, принадлежащий Музею искусства народов Востока в Москве¹⁹¹. Среднюю часть тулова украшает широкий фриз, заполненный изображением скачущих на конях охотников, диких зверей, птиц и растений. Композиция узора отличается уверенным рисунком, хорошо передающим движение людей и животных. Сохранившаяся лишь местами серебряная инкрустация, покрытая чеканкой и гравировкой, была выполнена с незаурядным художественным мастерством.

Илл.
53

Изобразительные мотивы входят и в узоры росписи стеклянных сосудов, на тулове которых среди орнаментальных поясов нередко размещены фигуры всадников. Стеклянные сосуды 14—15 вв. сирийской работы с фигурными изображениями имеются в Эрмитаже¹⁹², в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, в Венском и других музеях. Для этого времени характерно также изготовление больших стеклянных лампад для мечетей. На поверхности лампад эмалевыми красками нанесен узор, надписи и иногда гербы лиц, приносивших дар мечети¹⁹³. Геометрический орнамент и надписи исполнялись и в резьбе по дереву, которая по преимуществу служила элементом архитектурного декора.

В начале 16 в. страны Арабского Востока были захвачены Османской Турцией. В монументальной, особенно культовой архитектуре это вызвало приток «османских» художественных форм. Однако в целом в художественной культуре и, в частности, в светской архитектуре, продолжали жить местные арабские традиции. Примером может служить дворец Байт-ад-Дин в Ливане, построенный в начале 19 в. и ныне являющийся летней резиденцией президента республики. Расположенные в живописной местности, постройки имеют несколько дворов, окруженных изящной аркадой и украшенных фонтанами. Стены дворца инкрустированы дорогими камнями, то образующими цветные полосы, то выложенными в сложный арабесковый узор. Архитектура дворца Байт-ад-Дин впитала некоторые черты зодчества Магриба, но в целом имеет свой неповторимый художественный облик, свидетельствующий о силе местных арабских традиций, доживших не только в архитектуре, но и во многих видах прикладного искусства до наших дней.

ИСКУССТВО ЕГИПТА И МАГРИБА

Феодализм в общественной жизни Египта и Магриба начал складываться еще в середине первого тысячелетия н. э., в пору расцвета Византийской империи и захвата ею некоторых районов Северной Африки. Однако уже в 7—8 вв. непрочное господство Византии на африканском побережье было сметено арабскими завоевателями, в результате чего весь север Африки оказался включенным в состав халифата. С этого времени начался сложный этнический процесс арабизации коренного населения: в Египте он завершился сравнительно быстро, в Магрибе — продолжался несколько столетий.

Упрочение феодальных общественных отношений в Северной Африке создало социально-экономическую базу для развития и расцвета средневековой культуры, формирование которой происходило в тесной связи с другими областями арабского мира.

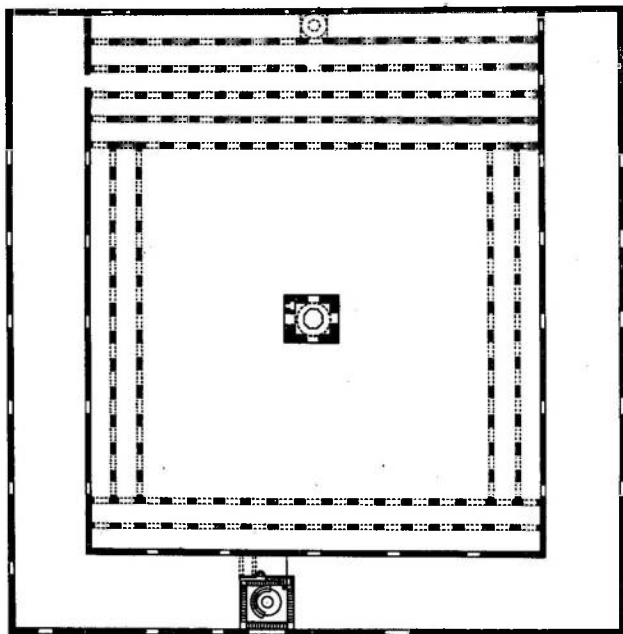
В течение 9—14 вв. народы Египта и Магриба сделали крупный вклад в развитие мировой философской мысли, науки и искусства.

Оценивая место и роль средневекового искусства Египта и Магриба в истории мировой художественной культуры, надо учитывать, что оно развивалось не изолированно, а было тесно связано не только с остальным арабским миром, но также со многими странами Азии, Европы и, конечно, Африки. Особенно важную, всемирно-историческую роль сыграли Египет и Магриб в культурно-художественном общении арабских стран с Византией и Западной Европой.

Однако, находясь на перекрестии крупнейших путей международных связей и подвергаясь различным влияниям, Египет и Магриб в течение веков всегда оставались органичной частью Африки, в социально-экономическом, культурном и этническом отношениях постоянно и тесно взаимодействуя с народами Западного Судана, южных долин Нила и восточного африканского побережья.

Средневековое арабское искусство в Африке складывалось постепенно на основе местных художественных традиций.

В Египте большую роль сыграло коптское искусство, представлявшее развитую и вполне самостоятельную ветвь раннесредневековой художественной культуры. Копт-



12

Мечеть Ибн Тулуна в Каире.
9 в.
План

ские традиции в культуре Египта, как мы уже отмечали (см. гл. I), продолжали жить в течение долгого времени после присоединения Северной Африки к халифату.

В меньшей зависимости от местной основы развивалась мусульманская культовая архитектура, распространявшаяся вместе с исламом. Планировка мечети и общий характер ее архитектуры диктовались канонами, которые вырабатывались в центре халифата.

Сохранилась одна из древнейших мечетей, построенная сразу после завоевания Египта арабами в 641 г. Она называется мечетью Амра — по имени арабского полководца и первого наместника Египта Амр ибн аль-Аса. Согласно легенде, эта мечеть была первой постройкой города Фустата, развалины которого находятся на южной окраине современного Каира. Небольшое по размеру здание неоднократно расширялось и дошло до нас в облике, который мечеть получила в 9 столетии¹⁹⁴.

Мечеть Амра имеет прямоугольный окруженный стеной и колоннадой двор. Со стороны михраба более ста колонн образуют молитвенный зал. Мраморные колонны, увенчанные резными капителями, несут полукруглые арки, перспектива которых позволяет ощутить грандиозность и величественность пространства зала. Арки поддерживают плоское балочное покрытие. Величие арабского архитектурного

мышления нашло еще более яркое воплощение в прекрасно сохранившей свой первоначальный облик большой мечети Ибн Тулуна, построенной в Фустате в 876—879 гг.¹⁹⁵. Снаружи мечеть Ибн Тулуна имеет типичные для раннесредневековых монументальных сооружений Ближнего Востока черты суровой крепостной архитектуры. Традиции крепостного зодчества, а может быть, и реальная потребность превращать мечеть в оплот обороны в случае нападения на город, вызвали своеобразный прием окружения культового здания внешней стеной; вокруг мечети получался свободный, ничем не застроенный широкий обход. Монументальная гладь стен мечети все же не лишена декоративной обработки: фриз из стрельчатых окон и арочек, контрастно выделенных светотенью, украшает снаружи верхнюю часть стен; их венчает ажурный парапет.

Огромный квадратный двор (92×92 м) мечети Ибн Тулуна окружен стрельчатой аркадой. В отличие от мечети Амра арки опираются не на круглые колонны, а на прямоугольные столбы-пилоны с трехчетвертными колонками на углах. Широкие проходы между столбами объединяют пространство двора, зала перед михрабом и боковых галерей. Спокойный и простой ритм столбов и арок сообщает архитектурному образу монументальность, величие. Этому соответствуют и немногочисленные декоративные детали, подчеркивающие основные линии архитектуры. Резным по стуку орнаментом обрамлены большие и малые арки, карнизы столбов и капители колонок. Стрельчатый профиль арок как бы повторяется в заостренных изгибах стилизованного растительного узора. Софиты больших арок украшены более сложными арабесковыми композициями.

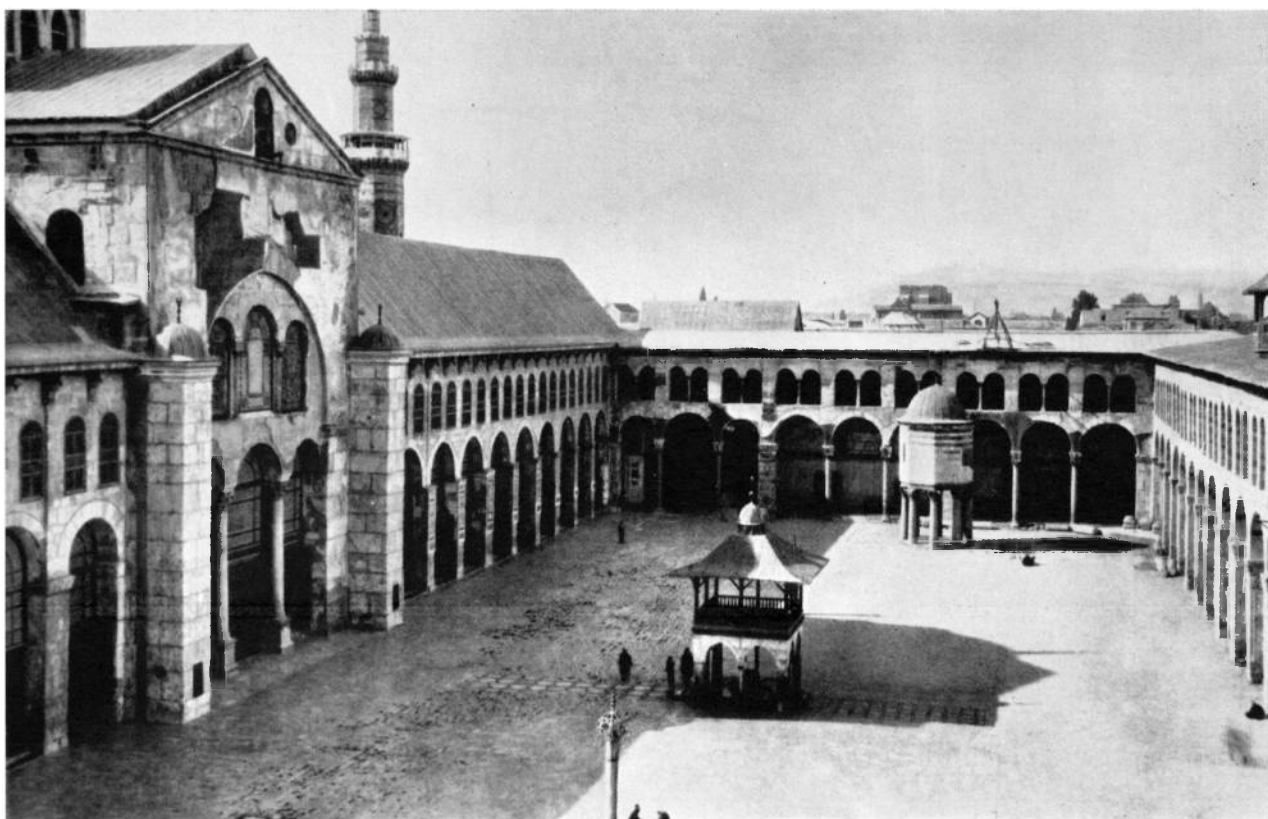
Архитектурный облик мечети дополняет минарет, который возвышается рядом со зданием между внутренней и внешней стенами. Исследователи считают, что первоначально он имел вид ступенчатой круглой башни, снаружи которой спирально шла лестница. Своей формой и расположением он напоминал минарет большой мечети Мутаваккиля в аббасидской Самарре. О том, что при сооружении мечети Ибн Тулуна наряду с местными архитектурными традициями известную роль играли и месопотамские строительные приемы, свидетельствует также применение кирпичной кладки, несвойственной зодчеству Египта.

Рис.
12

Илл.
57







12

*Двор мечети Омейядов в Дамаске.
Начало 8 в.*



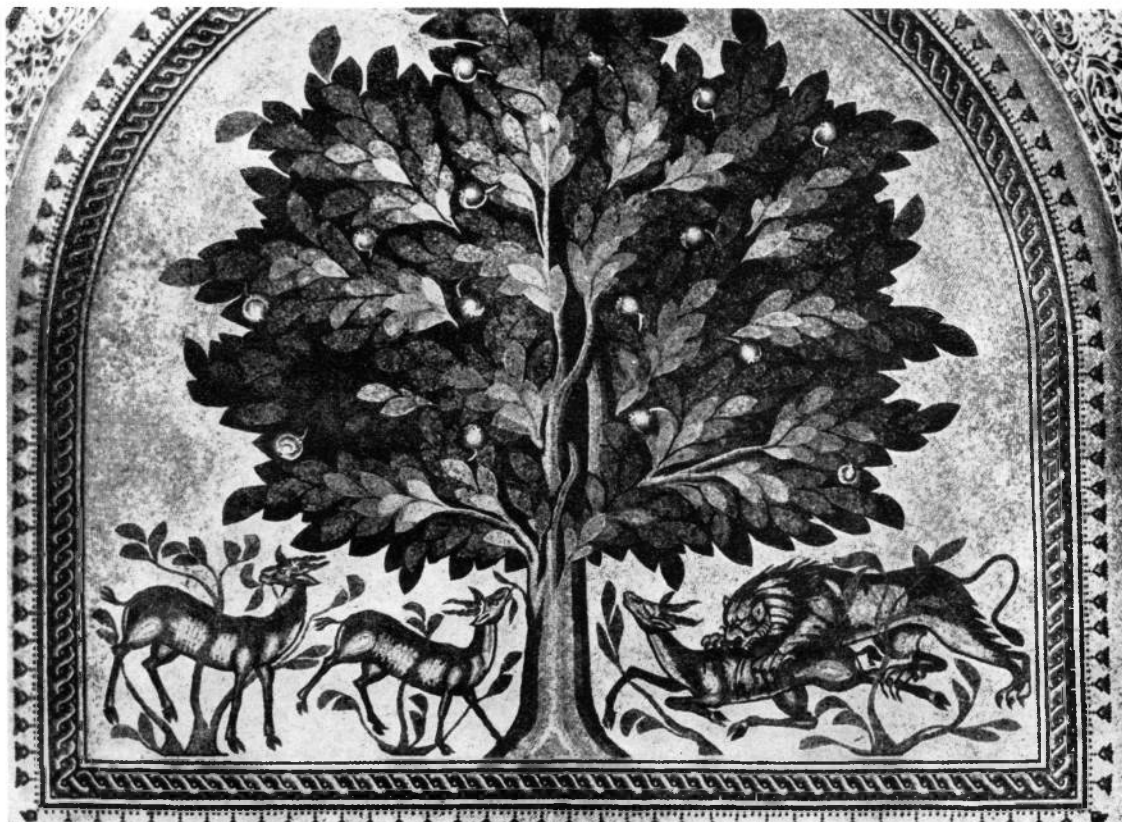
13

*Фриз фасада загородного замка
Мшатта.
8 в.*



14

Скульптура замка Хирбат аль-Мафджар
8 в.
Фрагмент



15

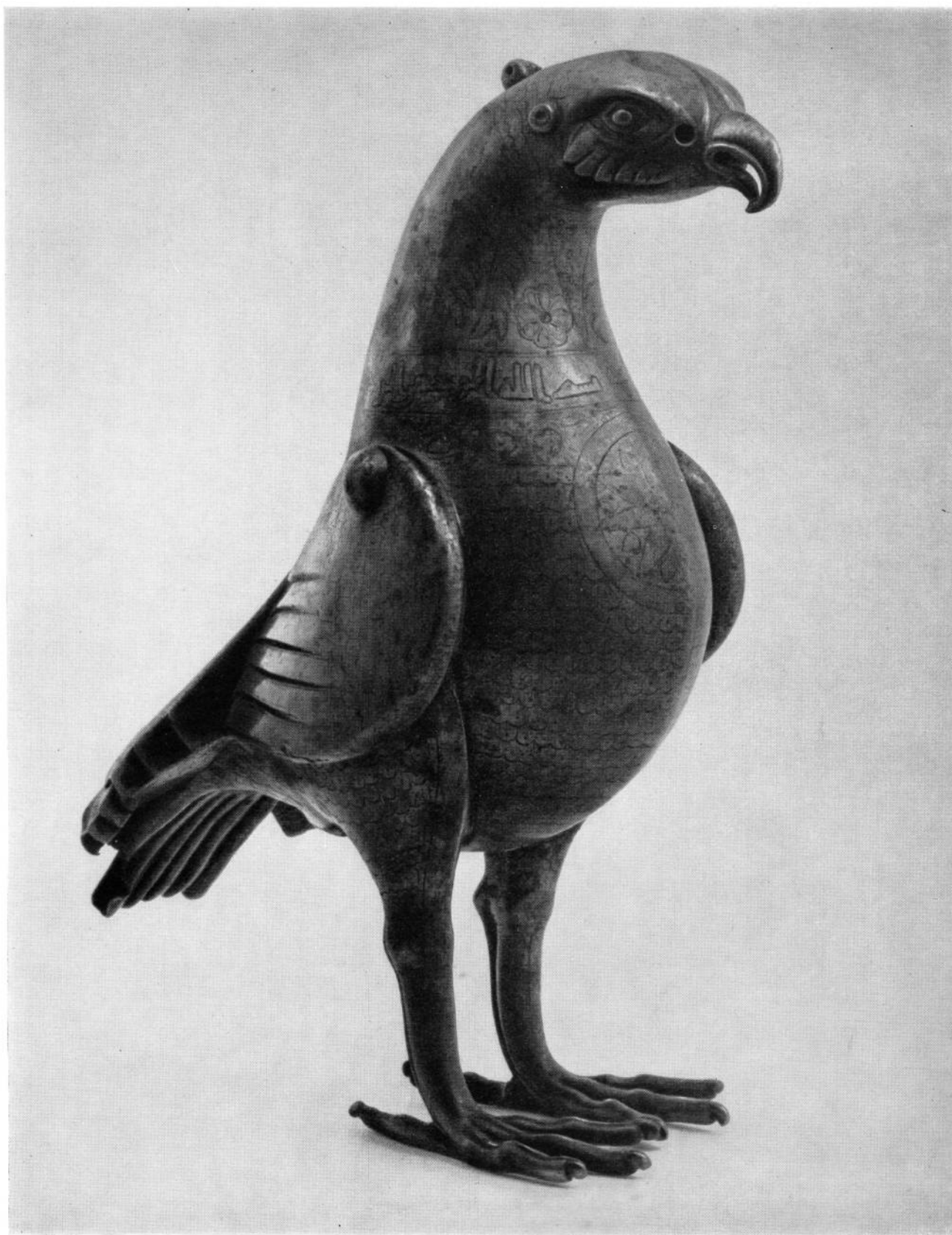
Мозаика замка Хирбат аль-Мафджар.
8 в.
Фрагмент



16

*Роспись из замка Каср
аль-Хайр аль-Гарби.
8 в.*



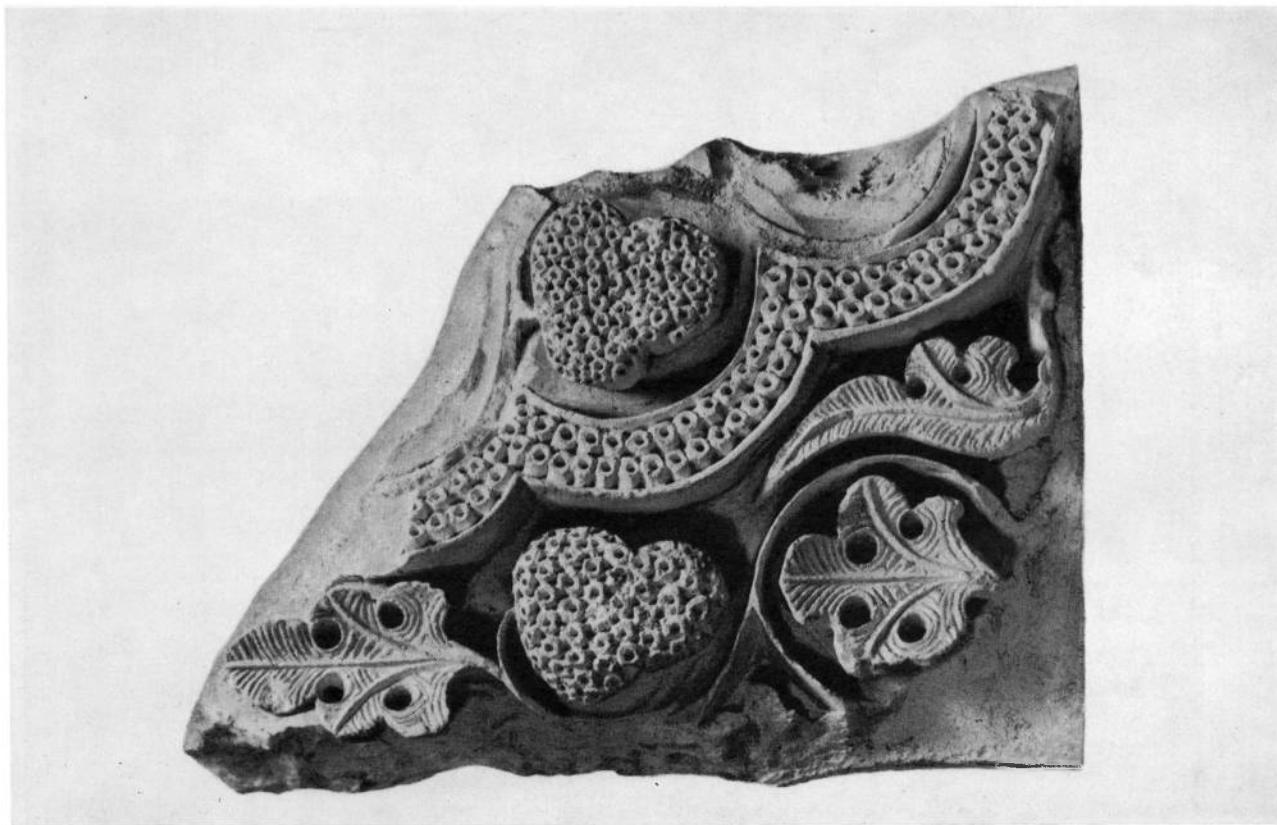








21 Рельеф арки ворот Талисмана
в Багдаде.
1221 г.



22 Резьба по стуку из дома в Самарре.
9 в.
Фрагмент





24

*Сократ с учениками.
Миниатюра из рукописи аль-Мубашшира
«Отборнейшие мудрые изречения
и красоты говорящего».
Первая половина
13 в.*

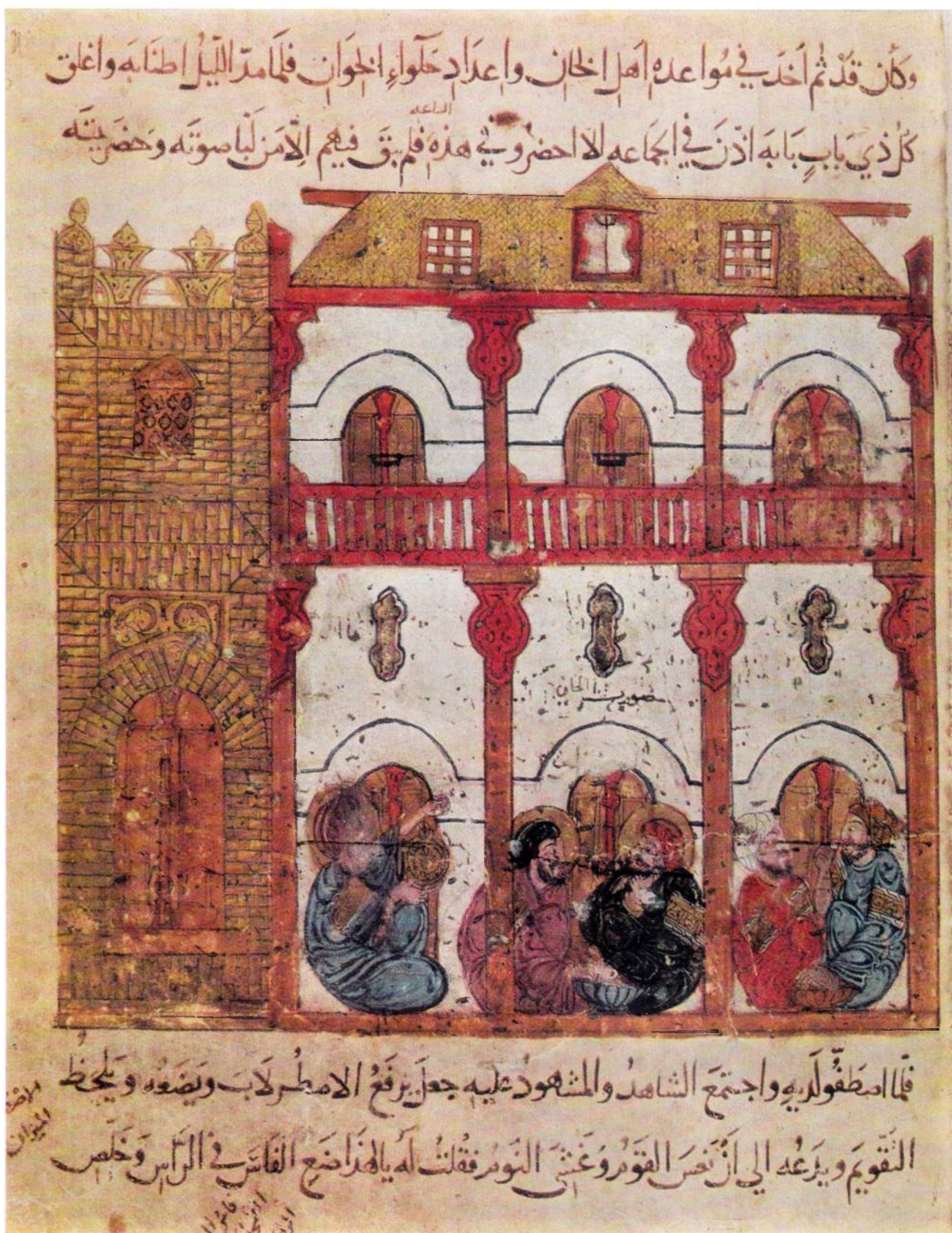


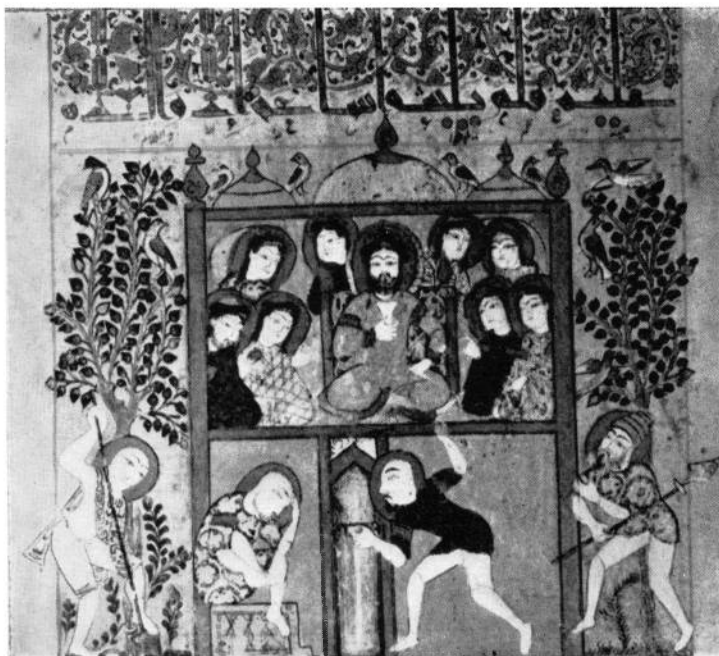
25

*Миниатюра из рукописи
«Калила и Димна».
1200—1220 гг.*



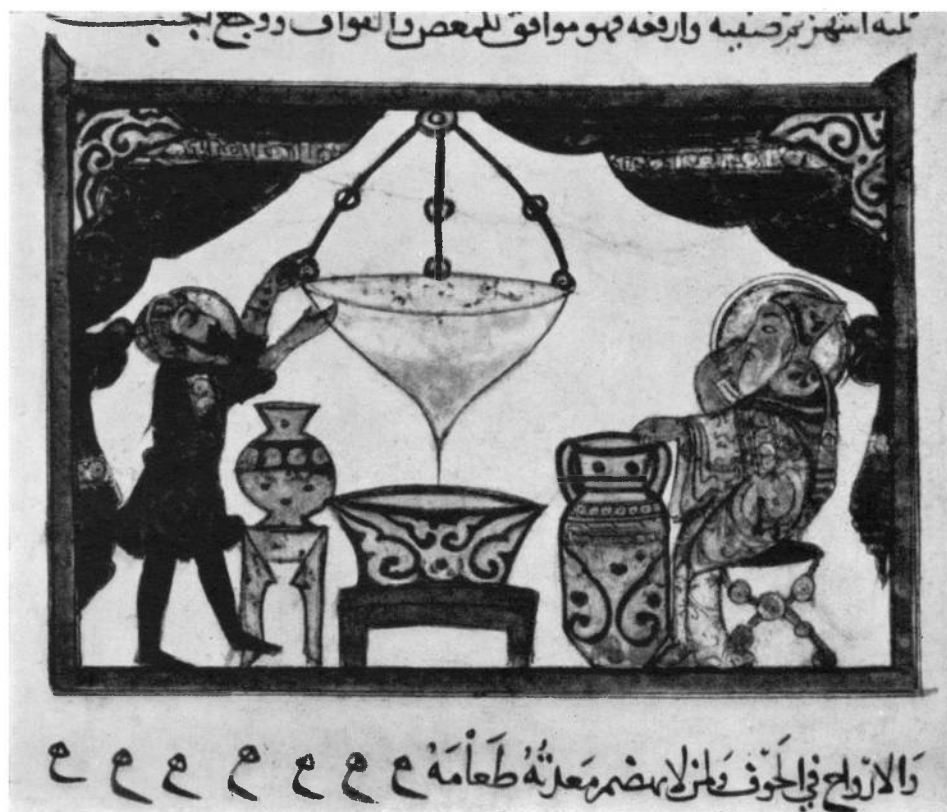






29

Миниатюра из рукописи
«Книга противоядий».
Конец 12 в.



30

Миниатюра из рукописи
«Фармакология»
Диоскорида.
1224 г.



31

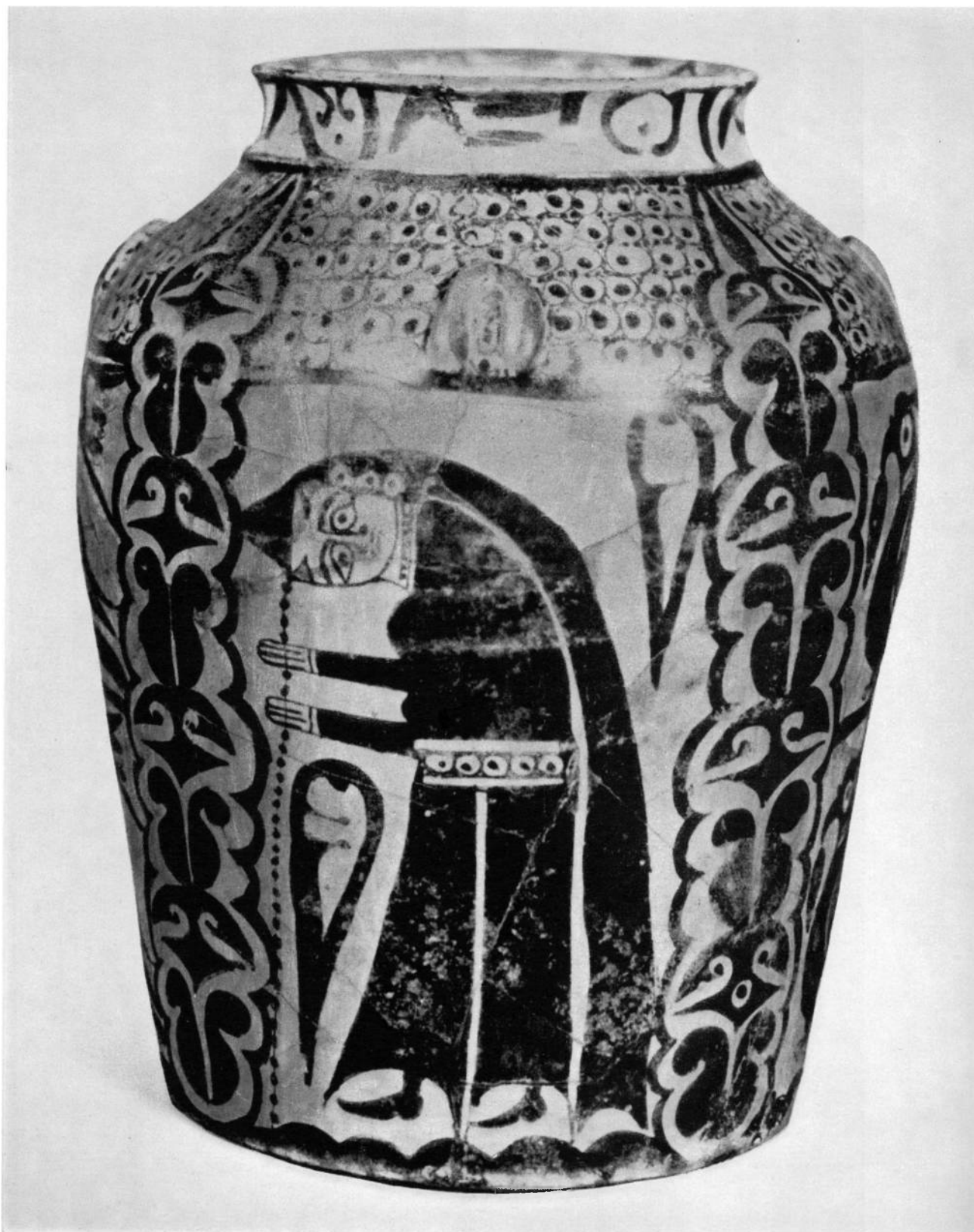
Нахиа ибн Махмуд.
Миниатюра из рукописи
«Макамат» аль-Харири.
1237 г.



32

Нахиа ибн Махмуд.
Восточный остров.
Миниатюра из рукописи
«Макамат» аль-Харири.
1237 г.





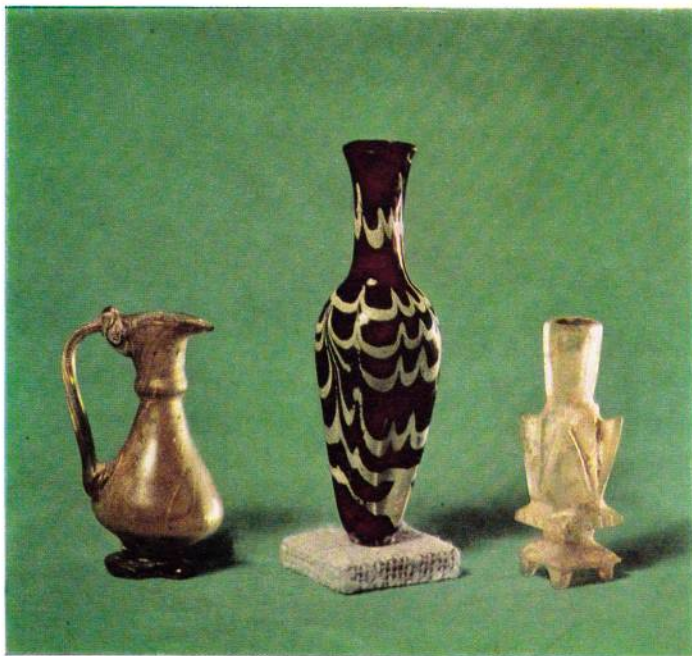




36 *Кувшин глиняный в виде птицы.
10—11 вв.*

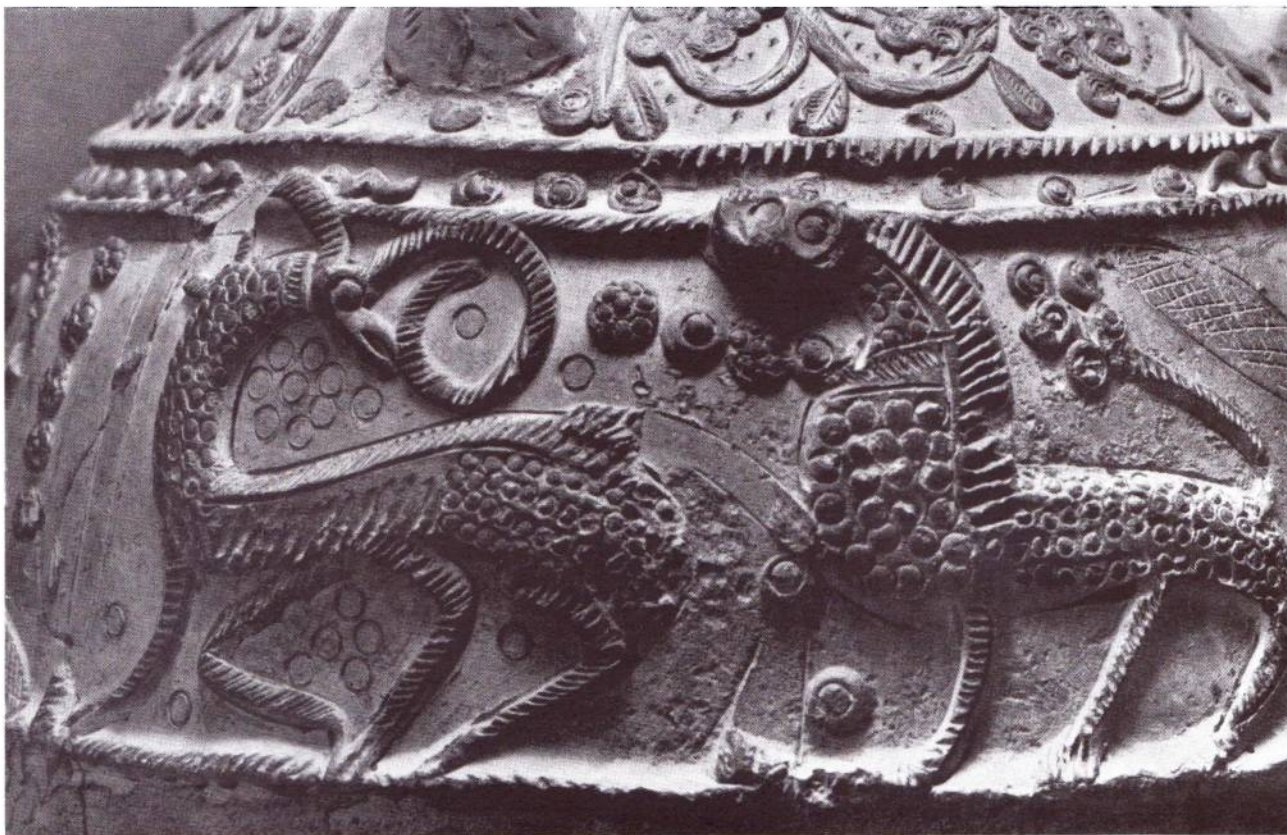


37 *Рельеф глиняного кувшина.
10 в.
Деталь*



38

*Изделия из стекла. Самарра.
9 в.*

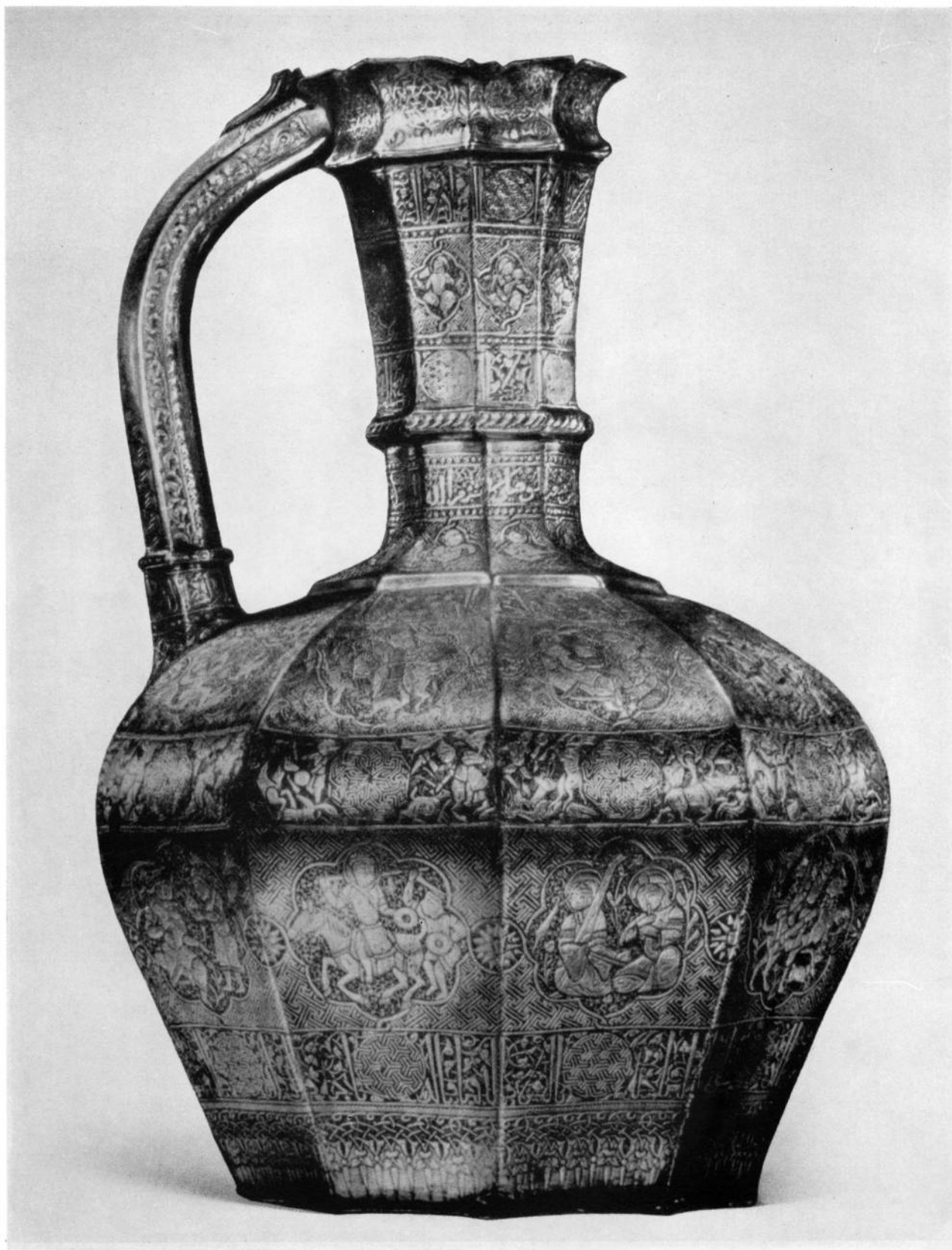


39

*Рельеф глиняного кувшина.
10 в.
Деталь*









43

*Шуджа ибн Ман.
Бронзовый кувшин.
1232 г. Деталь*



44

*Шуджа ибн Ман.
Бронзовый кувшин.
1232 г. Деталь*







47
*Блюдо бронзовое,
инкрустированное серебром.
13 в.
Деталь*



48
*Блюдо бронзовое,
инкрустированное серебром.
Деталь*







51

*Сосуд бронзовый,
инкрустированный серебром.
13 в.
Деталь*



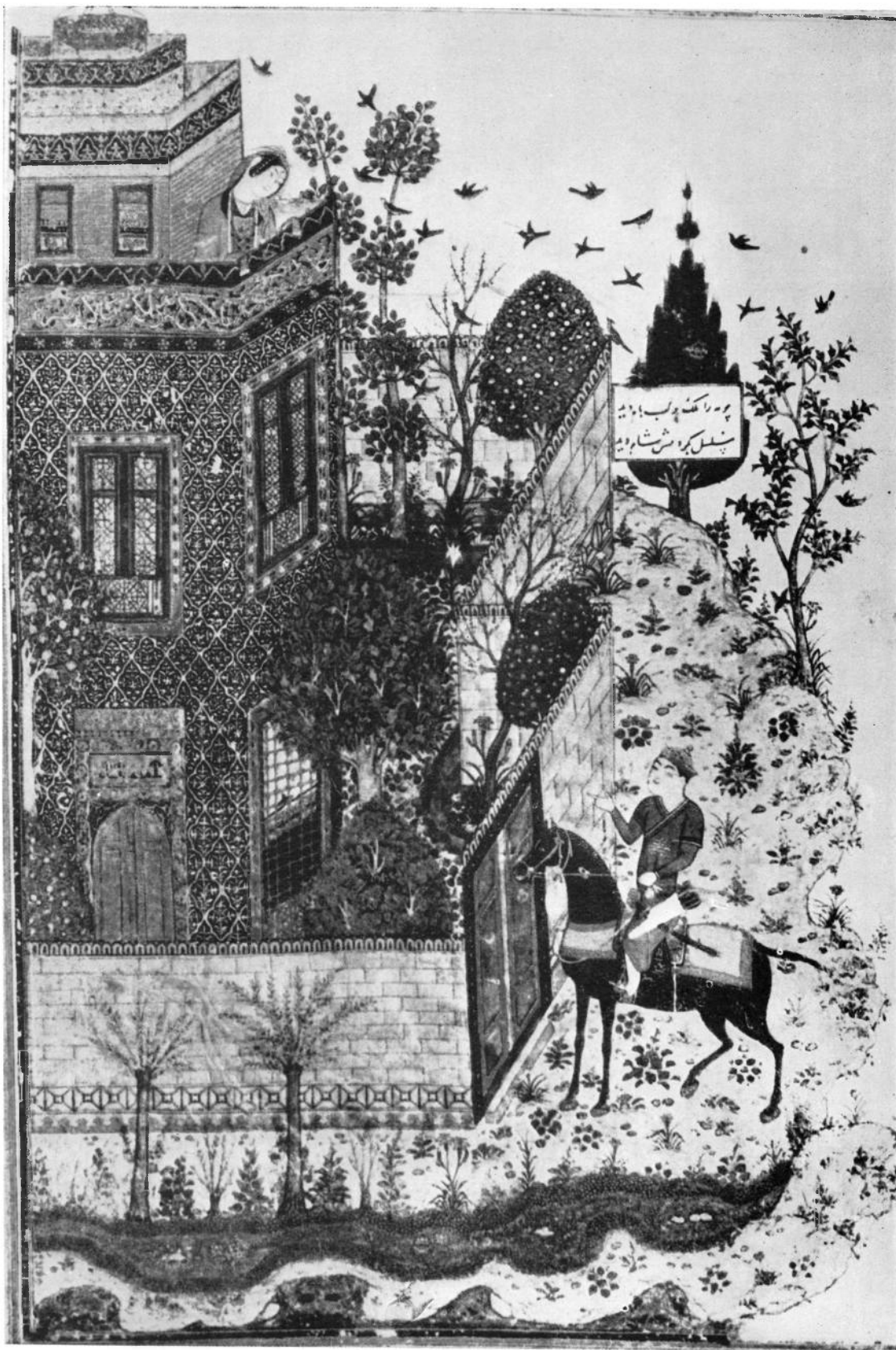
52

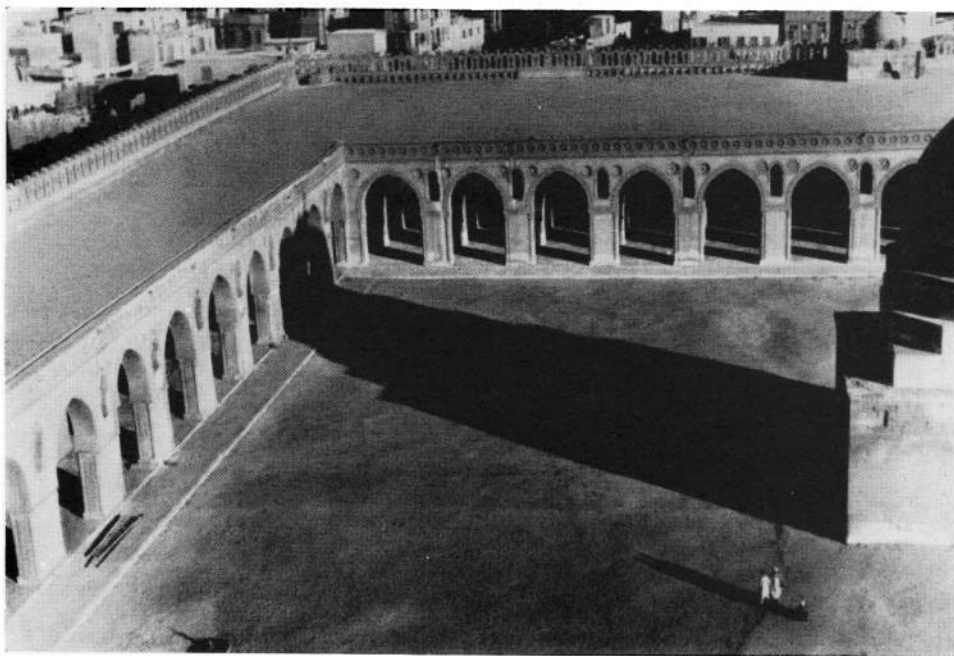
*Сосуд бронзовый с инкрустацией.
13—14 вв.
Деталь*











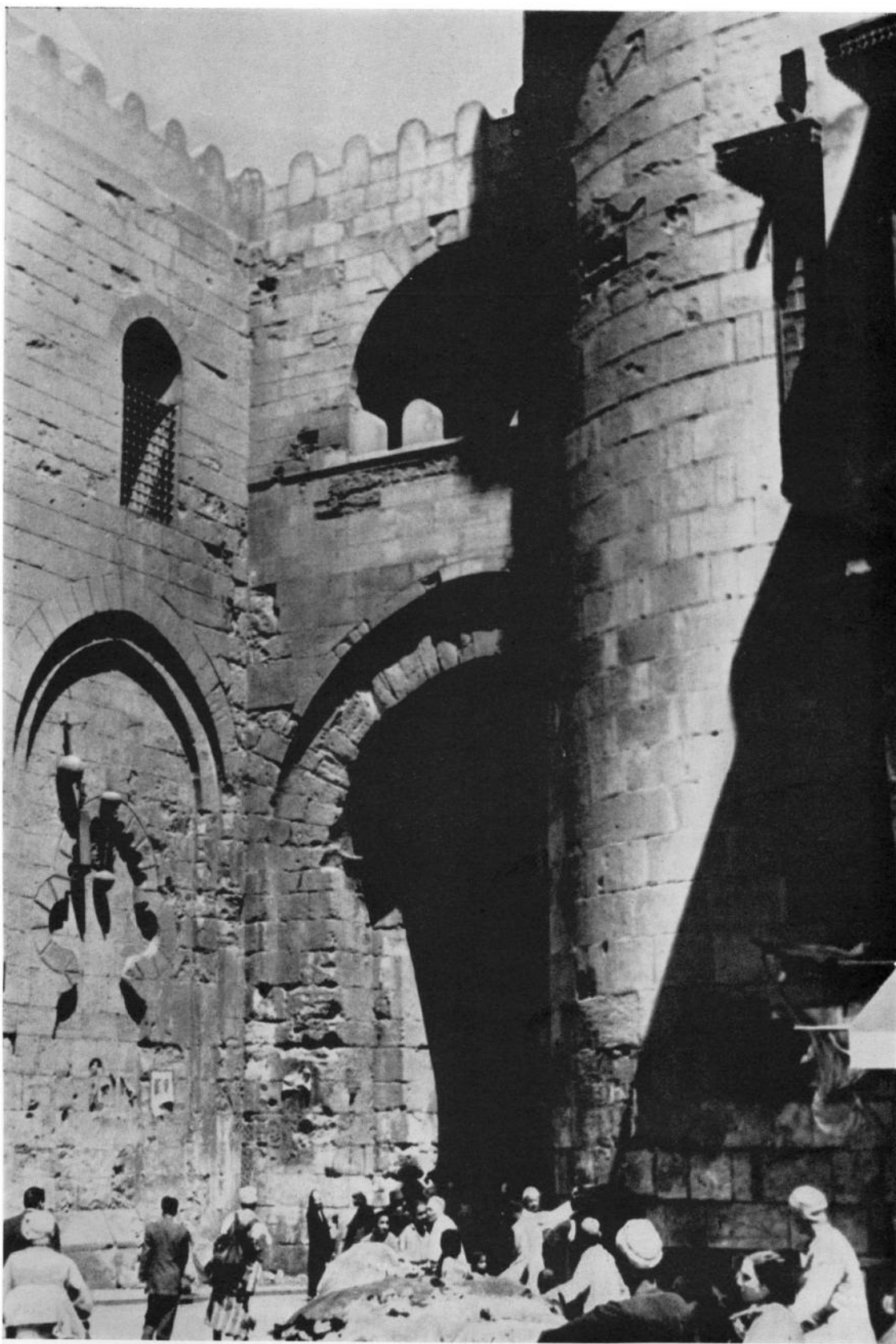
57

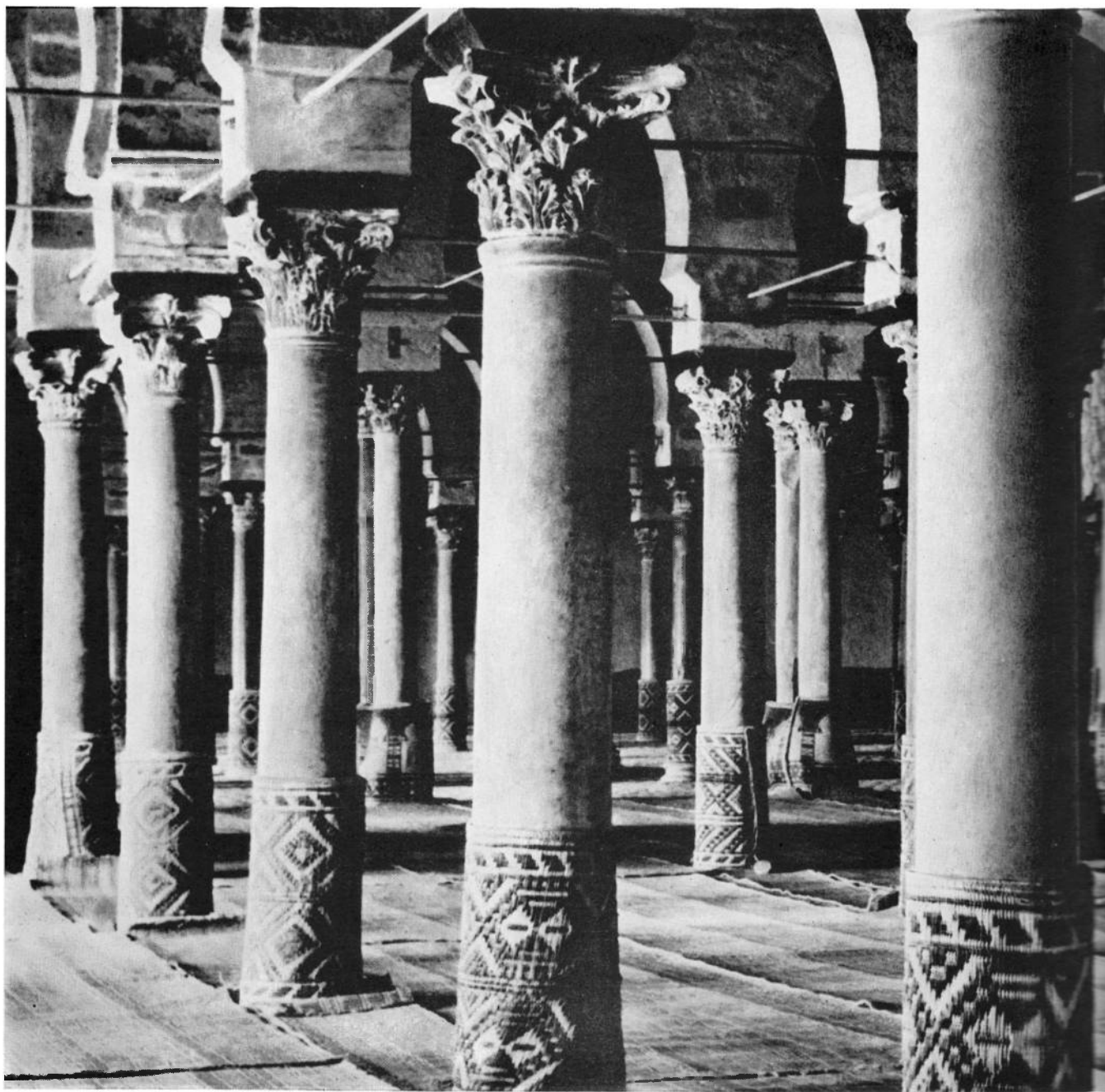
*Мечеть Ибн Тулуна в Каире.
9 в.*

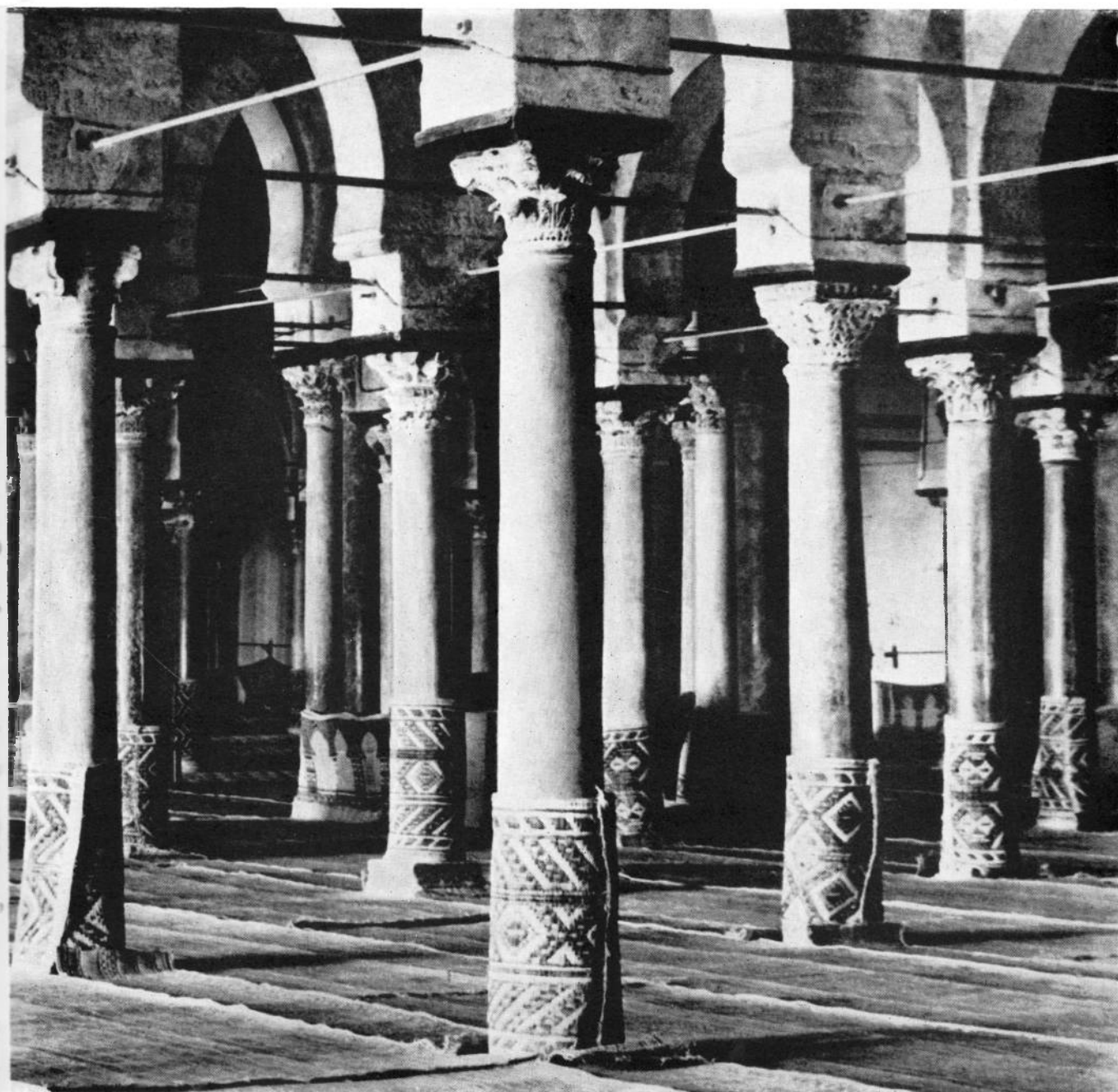


58

*Ворота Баб аль-Футух в Каире.
11 в.*











62 Фриз из дворца Фатимидов.
Резьба по дереву.
11 в.
Деталь



63 Резная пластина из кости.
11—12 вв.



64 Резная пластина из дерева.
11—12 вв.

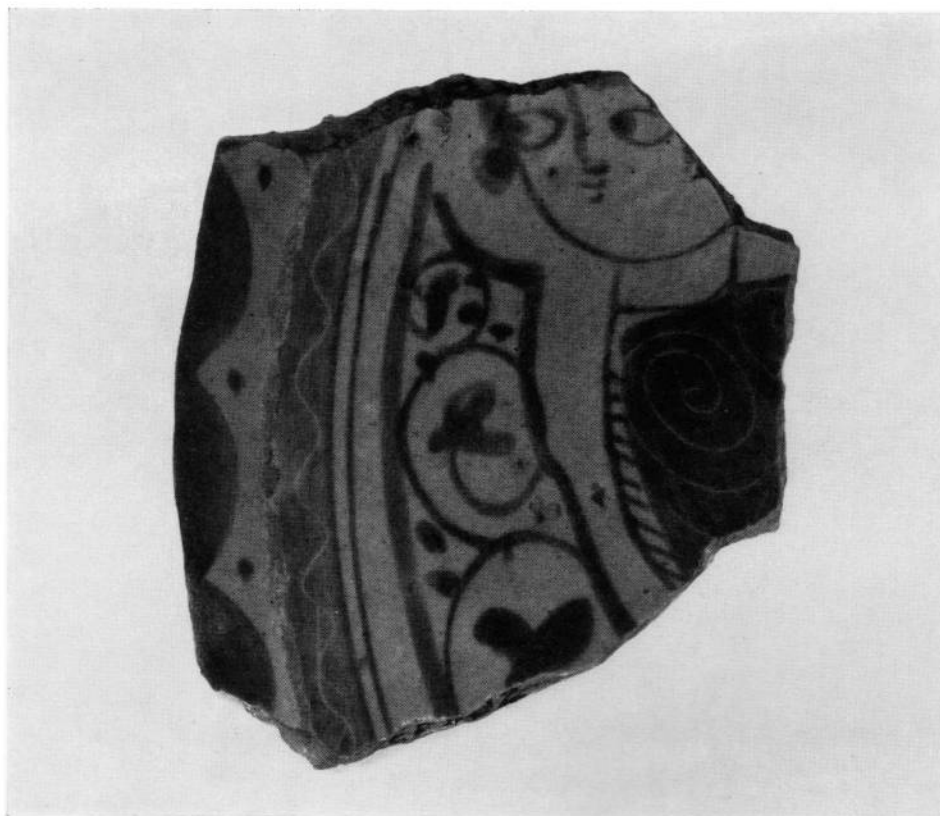






67

*Блюдо люстровое.
11 в.*



68

*Блюдо люстровое.
10—12 вв.
Фрагмент*



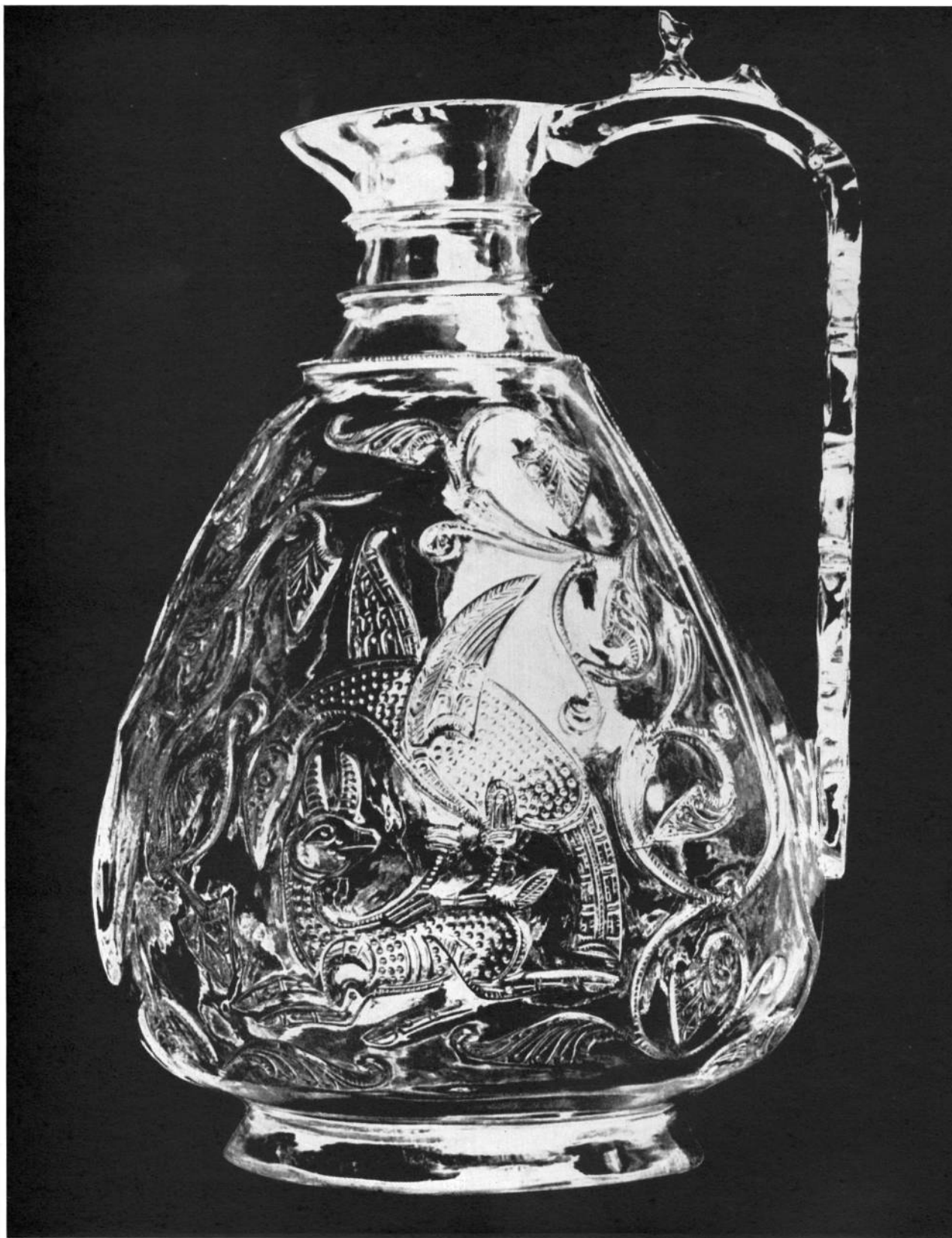
69

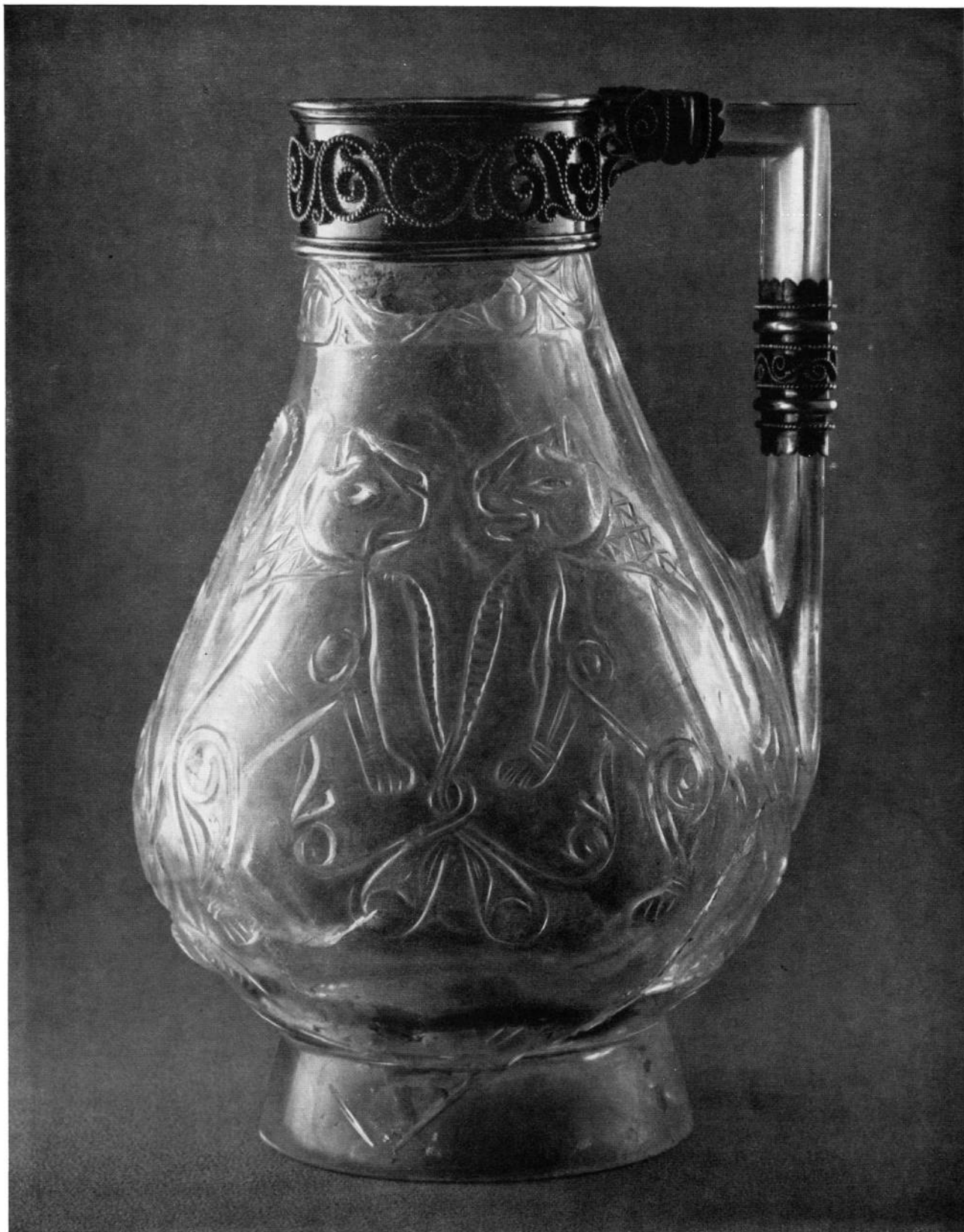
*Блюдо люстровое.
11 в.*



70

*Блюдо люстровое.
10—12 вв.
Фрагмент*











75 *Настенная живопись из Фустата.
11 в.
Фрагмент*



76 *Миниатюра.
11 в.*



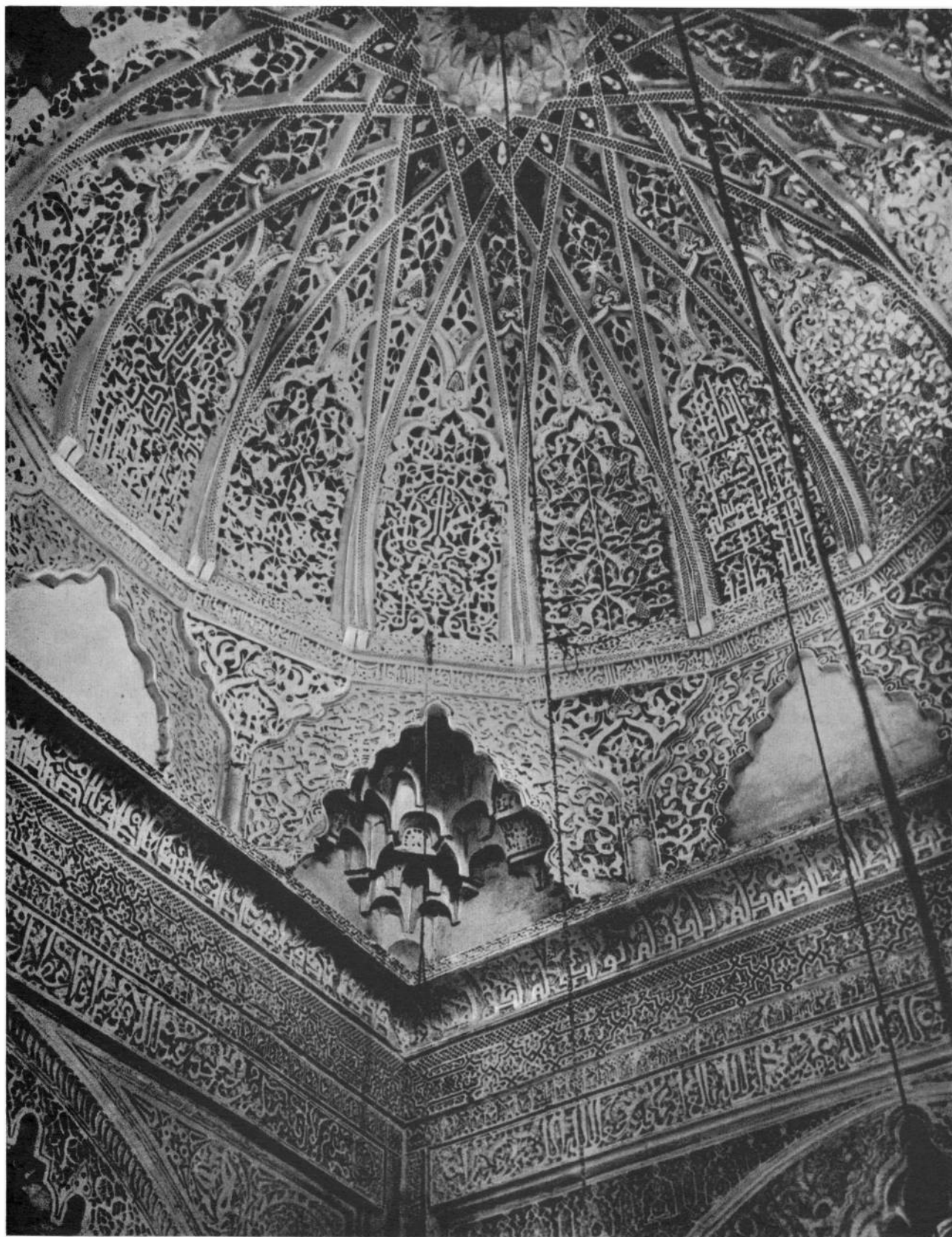
77

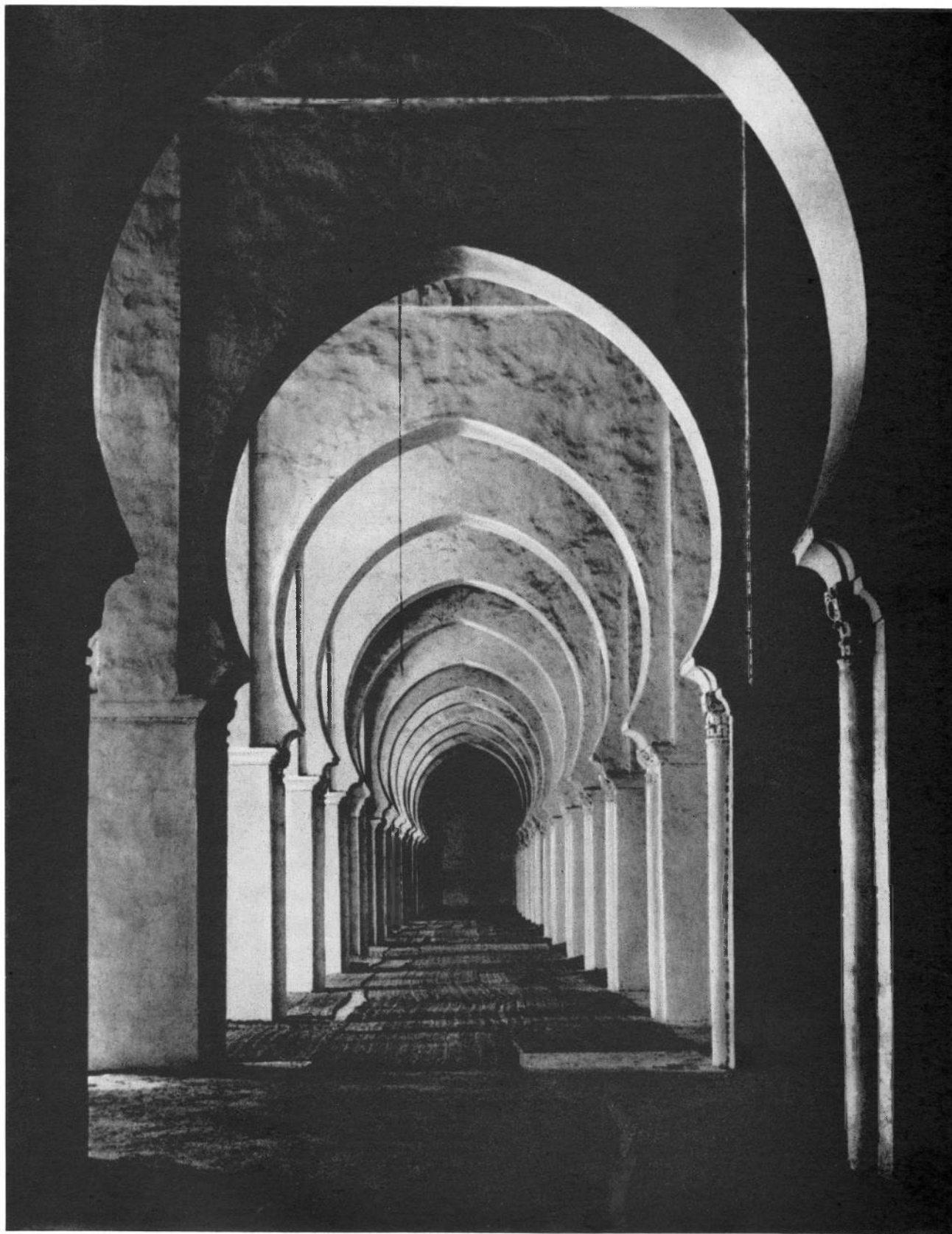
*Лампа стеклянная
с эмалевой росписью.
14 в.*

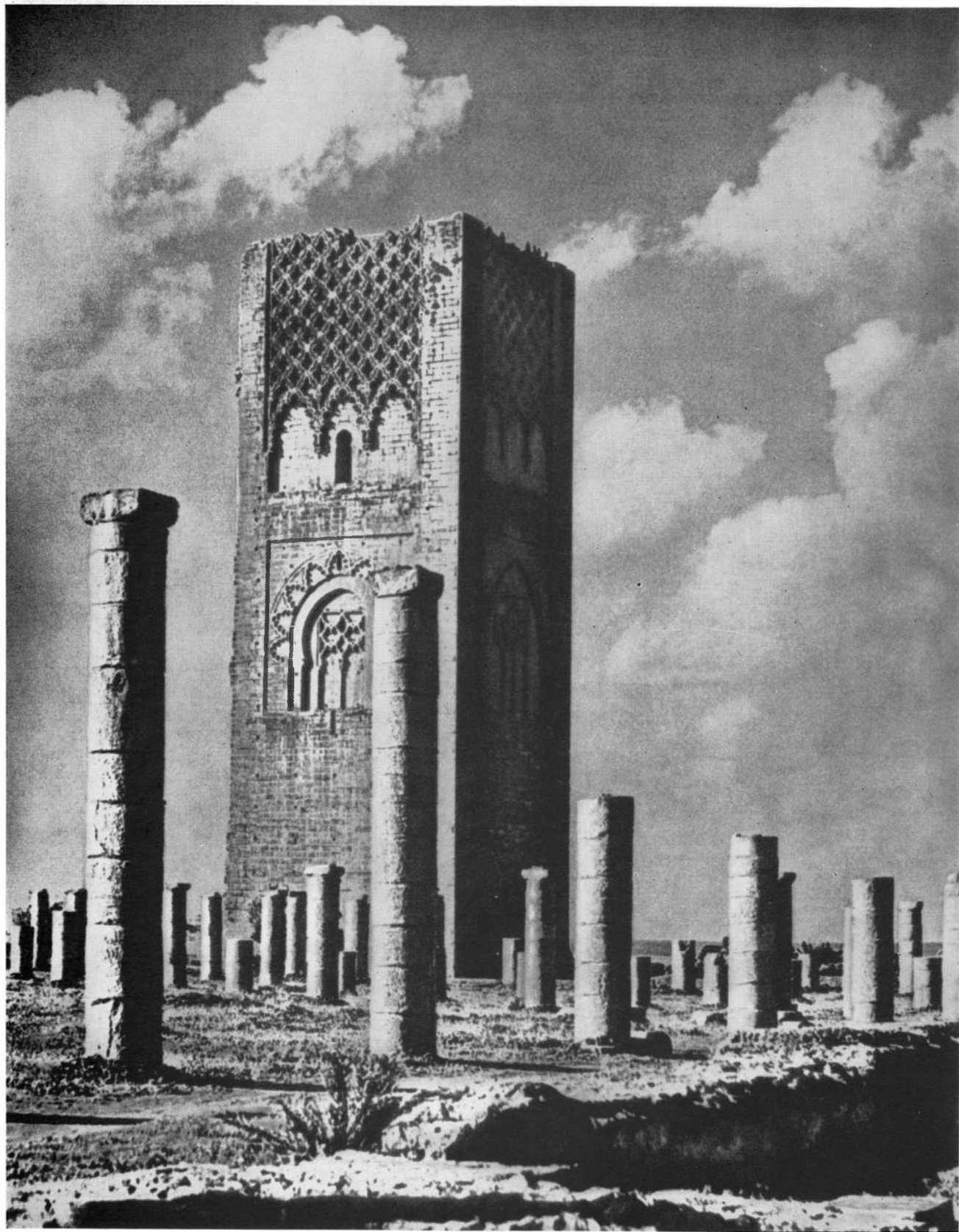


78

*Миниатюра из рукописи
«История Байад и Рийад»,
13 в.*







Гармоничное сочетание архитектуры и декоративных деталей характерно также для уникального памятника средневекового инженерного зодчества Египта — Нилометра, построенного на о. Рода, близ Фустата, в середине 9 столетия¹⁹⁶. Сооружение представляет глубокий и широкий колодец с высокой колонной посредине; по ней измерялся уровень воды в Ниле. Арочные ниши в стенах колодца обрамлены декоративными тягами и украшены фризами с рельефными куфическими надписями, которые четко выделяются на глади каменной кладки.

В прикладном искусстве Египта в конце 8—9 вв. коптские изобразительные традиции несколько отступили на второй план. Узор тканей и керамики тулунидского времени, сохраняя живописно-красочную звучность коптского искусства, приобрел геометризованный характер; в композиции появились полосы арабских надписей, выполненных угловатым куфическим шрифтом. В резьбе по дереву — в характере узора и особенностях техники его исполнения — заметно сказывалось месопотамское влияние.

В Магрибе, завоеванном арабами во второй половине 7 и в начале 8 в., свержение владычества Византии и присоединение к халифату способствовало, как и в Египте, росту феодальных отношений, зарождению нового в экономике и культуре народов. Власть халифата оказалась, однако, не прочной. Народные восстания, движущей силой которых были полукочевые берберские племена, уже в середине 8 в. привели к созданию отдельных княжеств, а в 9 в. весь Магриб отпал от Багдадского халифата и оказался под властью местных династий: Идрисидов (на западе), Рустамидов (в центральной части) и Аглабидов (на востоке). Восточная часть получила название Ифрикии. Распространение ислама — этого мощного идеологического оружия завоевательной политики арабов — породило строительство мечетей, среди которых одной из ранних по времени и вместе с тем самой величественной — подлинным шедевром арабского зодчества — является большая мечеть Сиди-Окбы в Кайруане¹⁹⁷.

Город Кайруан (что значит «оплот») был основан в 670 г. и действительно служил оплотом не только в военном отношении, но и в распространении ислама. Мечеть возникла, вероятно, вскоре после основания города, но потом неоднократно перестраивалась; в 9 в. она приобрела свой окончательный облик, дошедший до наших дней лишь с небольшими изменениями.

Глухие укрепленные снаружи контрфорсами стены мечети возвышаются над низкой застройкой окружающих жилых кварталов. У входа, на главном фасаде, контрастируя с горизонтальной протяженностью стен здания, высятся минарет, построенный в начале 8 в. Его форма, ставшая затем типичной для Магриба, представляет высокую (более 30 м) монументальную башню, состоящую из трех этажей квадратных в плане: нижнего — массивного, напоминающего крепостное сооружение, и двух небольших, прорезанных арками и увенчанных сверху куполом.

В интерьере, как и в мечетях Египта, основным композиционным ядром является огромный внутренний двор, окруженный мраморными и гранитными колоннами, которые поддерживают арки. Особенности, характерными не только для кайруанской, но и других мечетей Магриба, являются подковообразная форма арок и широкий Т-образный трансепт, пересекающий

13

Мечеть Сиди-Окбы в Кайруане.
7—9 вв.
План

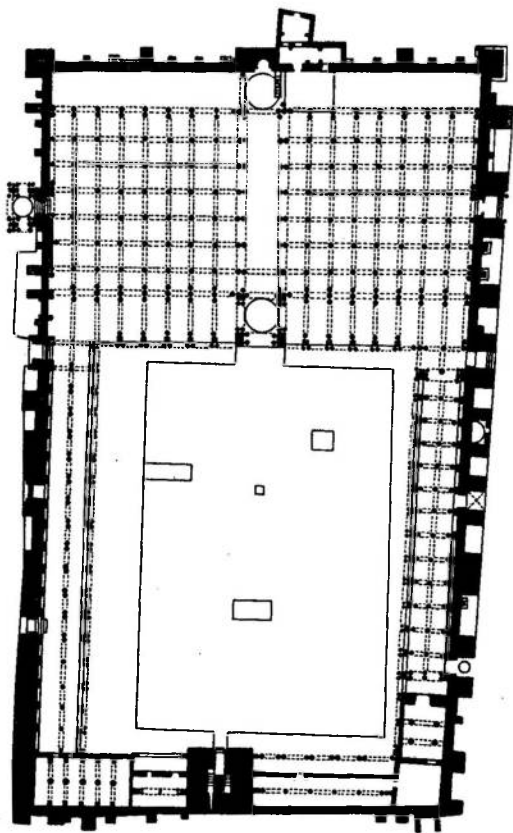


Рис.
13

Илл.
60

молитвенный зал перед михрабом; в мечети Сиди-Окбы он увенчан двумя ребристыми куполами, опирающимися на тропы.

Простота и ясность форм, организующих огромное пространство двора и колонного зала, определили величие и художественную выразительность кайруанской мечети. Строгой тектонике архитектуры соответствуют и декоративные детали. Это в первую очередь резные каменные капители, отделяющие гладкие вертикали колонн от плавно изогнутых арок. Среди капителей есть римские — коринфского ордера, а также византийские и арабские — с мотивами пальметт.

Замечательный образец декоративного искусства представляет михраб мечети (середина 9 в.), фланкированный двумя трехчетвертными колоннами византийского типа. Облицованные мрамором грани михрабной ниши покрыты резным узором, в рисунке которого мотивы подковообразной арки, повторяющей форму михраба, чередуются с полупальметтами и плавно изогнутыми, переплетающимися стеблями растений. Резной узор михраба дополняют цветные люстровые изразцы ромбовидной формы, размещенные в верхней части ниши, по софиту и на поверхности стены вокруг арки михраба. Украшенные зеленоватыми розетками на светлом фоне, они, подобно драгоценной инкрустации, обогащают декоративное убранство михраба, создают вокруг него неповторимое красочное мерцание¹⁹⁸.

Справа к михрабу примыкает уникальный по красоте и роскоши резной мимбар (кафедра для проповедей), сделанный из коричневатого платанового дерева. Боковые стенки мимбара разделены на прямоугольные филенки, каждая из которых заполнена изящной композицией геометрического или растительного орнамента, исполненного очень сочно, с большим пластическим мастерством.

Кайруанская мечеть не одинока по своей архитектуре. В 9 в. были построены большие мечети в городах Сфакс и Сус, перестроена мечеть в Тунисе, сооруженная еще в предшествующем столетии. Величественная архитектура каждой из этих построек имеет свои существенные особенности, но в целом по стилю близка кайруанской мечети¹⁹⁹.

Размах, который получила в 9 в. строительная деятельность в Ифрикии, был связан с укреплением государства Аглабидов, ставшего фактически независимым от халифата. Известно, что недалеко от Кайруана основатель династии Аглабидов воздвиг в начале 9 в. дворец Каср аль-Кадим. В 8—9 вв. были построены многочисленные крепостные сооружения — рибаты, из которых сохранились постройки в Монастире и в Сусе. Рибат в Сусе сравнительно недавно был тщательно реставрирован и, по видимому, типичен для построек этого рода²⁰⁰. Прямоугольное в плане двухэтажное здание имеет мощные стены, укрепленные полукруглыми башнеобразными выступами. На углу постройки возвышается дозорная башня, служившая также минаретом. Выходы из помещений ведут в большой хорошо защищенный внутренний двор.

О крепостной и гражданской архитектуре 8—9 вв. свидетельствуют руины города Тахерта — столицы государства Рустамидов. Раскопки, произведенные в 40-х гг. нашего века, обнаружили фундамент прямоугольной, сложенной из камня касбы, служившей цитаделью города, остатки мечети, резервуары и фонтаны²⁰¹.

В начале 10 в., когда Тахерт был захвачен войсками новой боровшейся за власть в Магрибе династии Фатимидов, Рустамиды оказались вынужденными перенести свою столицу в глубь страны, в Седрату, процветающую еще и в 10 и 11 столетиях. Руины Седраты раскопали недавно, в 50-х гг.²⁰². Археологи обнаружили часть сложенных из камня городских укреплений, руины дворца правителей и жилые дома населения города. Для построек Седраты характерны Т-образные залы с альковами, отгороженными арками.

Залы дворца были украшены резным стуком. Сохранились панели, покрытые узором из пальметт, заключенных в круги или размещенных в ромбовидных ячейках. Разнообразны растительные мотивы из стеблей с листьями и цветами, то изогнутых S-образно, то образующих плавные волнообразные линии. Встречаются большие круги, заполненные многолучевыми звездами или розетками.

Оригинальные по композиции и превосходные по мастерству исполнения, узоры Седраты находят аналогии в орнаментах, украшавших дворцовые здания аббасидской Самарры под Багдадом. Особенно много созвучий с узором так называемого первого стиля Самарры. Художники Седраты, по-видимому, больше, чем, например, в Египте, хранили традиции, проникшие в Северную Африку из Месопотамии в 8—9 вв.



14

Рельеф на камне из Матдии.
10 в.
Прорисовка

Фатимиды захватили в начале 10 в. не только территорию Рустамидов, но также Ифрикию, а затем Египет. Памятником этого времени являются руины первой столицы Фатимидов — Махдии — города, основанного Убайд-Аллахом в 910-х гг. на небольшом полуострове между Сусом и Сфаксом, на месте древнеримского или даже финикийского порта. По мнению французского историка Шарля-Андре Жюльена, Махдия «была скорее городом воинов, чем резиденцией царей»²⁰³. Здесь сохранились остатки хорошо защищенной крепости, дворца и большой мечети²⁰⁴. Последняя, в отличие от традиционных арабских построек, имеет вход, отмеченный порталом с изящными подковообразными арками и декоративными нишами. Во дворце найдены остатки мозаики с узором византийского характера. Из Махдии происходит также другой интереснейший памятник изобразительного искусства — камень с рельефом, изображающим правителя с кубком в руках и женщину, играющую на флейте.

* * *

При всей значительности отдельных памятников 7 — начала 10 в. искусство и архитектура Северной Африки этого времени в стилистическом отношении не были в полной мере целостным художественным явлением. Древние местные

традиции еще не вполне трансформировались в соответствии с новыми идейными и эстетическими задачами. В то же время каноны, принесенные исламом из центров Арабского Востока, не приобрели ясно выраженный местный характер.

Синтез, в котором новые тенденции средневекового арабского искусства органично подчинили себе и традиции и неизбежные заимствования, возник в искусстве и архитектуре Северной Африки позднее — во второй половине 10—12 столетий — и был связан с общим ростом культуры. Прежде всего новый стиль в искусстве сложился в Египте.

В 969 г. Египет был присоединен к государству Фатимидов. Завоевав Египет, Фатимиды вскоре заложили близ Фустата новый город — Каир, куда несколько лет спустя перенесли свою столицу из Махдии. В 10—12 вв. Египет был богатой для того времени страной. Развитие феодальных отношений, а также военная мощь государства Фатимидов, одно время владевшего почти всей Северной Африкой, Сирией и Западной Аравией и державшего сильный флот на Средиземном море, обеспечили условия для относительного процветания сельского хозяйства и ремесла, организованных на принципах феодальной эксплуатации. Широкое развитие имела торговля. Экономически, политически и идеологически Фатимиды полностью отмежевались от Багдада. Считая себя прямыми потомками дочери пророка Мухаммада — Фатимы и именуясь халифами, они не признавали багдадских правителей первосвященниками ислама. Господствующим религиозным направлением в Египте при Фатимидах стал исмаилизм — учение шиитского толка, — ересь с точки зрения ортодоксального ислама.

Однако ни политика правителей, ни религиозные учения, а экономический рост страны определил в конечном счете культурный расцвет, который пережил Египет во второй половине 10 и в 11—12 вв.

Уже в 985 г. арабский географ аль-Максиди, в течение многих лет путешествовавший по Ближнему Востоку, писал: «Багдад в прошлом был знаменитым городом, но теперь он приходит в упадок и слава его померкла. Я не нашел там ничего интересного или достойного восхищения. Ныне Каир является тем, чем некогда был Багдад, и я не знаю более знаменитого города в Исламе»²⁰⁵.

И сейчас среди построек старой части Каира можно проследить контуры города 10—12 вв. Он занимал большую территорию в форме квадрата со стороной в 1000—1200 м и был обнесен каменной стеной с массивными башнями.

Город украшали дворцы фатимидских халифов: большой, или восточный, построенный в годы основания Каира, и малый, или западный, возведенный в 1058 г. К сожалению, позже они были разрушены и на их месте воздвигали иные монументальные сооружения. Под позднейшими постройками исчезли и другие дома фатимидского Каира. Однако некоторое представление о них дает красочное описание города, которое оставил нам таджикский писатель Насир-и Хусрау, посетивший Египет в 1046 г. Он называет Каир городом, «равных которому мало». «Я подсчитал,— пишет Насир-и Хусрау,— что в этом городе Каире должно быть не менее двадцати тысяч лавок. . . Караван-сараев, бань и прочих общественных зданий столько, что их пересчитать нет возможности. . . Замок султана²⁰⁶ стоит посреди Каира. Он открыт со всех сторон, так как ни одно здание не прилегает к нему. . . Если смотреть на султанский замок из загородных мест, он кажется похожим на гору — так много там построек и так они велики. Однако из самого города ничего не видно, потому что у замка высокие стены. . . Говорят, что всего в этом замке живет тридцать тысяч человек. Он состоит из двенадцати павильонов, а в гарем введут десять ворот. . . Каждый дворец и каждый павильон представляет собой крепость. Большая часть зданий в пять и в шесть этажей. . . В городе между дворцами есть сады и деревья, поливают их колодезной водой. . . В том доме, где я жил, было четыре этажа. . . Дома эти так чисты и изящны, что можно было бы принять их за домики, сложенные из драгоценных камней, не из извести, черепицы и камня. Все дома в Каире стоят отдельно, так что ни у кого деревья и здания не прилегают к чужой стене»²⁰⁷.

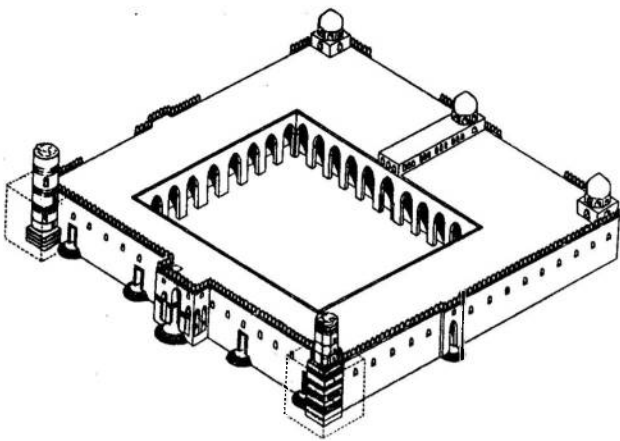
Подтверждения слов Насир-и Хусрау о богатстве и красоте города дали археологические раскопки Фустата. Жилые дома 11 в. были довольно разнообразны по планам, но близки по типу: каждый из них имел квадратный внутренний двор, вокруг которого группировались открытые глубокие помещения (айваны). Одну из сторон двора, как правило, украшал портик с двумя колоннами или столбами, за которыми располагались более или менее большой зал и несколько (чаще всего две) комнат²⁰⁸.

В Каире сохранилось до наших дней несколько мечетей конца 10 и в 11—12 вв., и среди них особенно значительные в архитектурном отношении ранние постройки: мечеть аль-Азхар (970—972) и мечеть султана аль-Хакима (990—1013).

Мечеть аль-Азхар, ставшая впоследствии всемирно известным исламским университетом, который отметил тысячелетие со дня основания, продолжает архитектурные традиции мечети Амра. Реконструкцию, которую предложил крупнейший исследователь арабской архитектуры К. Кресвелл, показывает, что первоначальное ядро постройки составляет большой прямоугольный двор (58,5 × 43,5 м), окруженный с трех сторон колоннами, которые поддерживают широкие, слегка заостренные арки²⁰⁹. Грандиозный молитвенный зал (85 × 24,5 м) пересекают пять рядов колонн с арками, расположенными, в отличие от мечети Амра, не вдоль, а поперек движения к михрабу. Архитектуру интерьера обогащает широкий трансепт, арки которого украшены, так же как и стены молитвенного зала, превосходной резьбой по стуку. Вдоль стены с михрабом высятся, обогащая пространство интерьера, небольшие купола: два — по концам нефа и один — перед михрабом. В дальнейшем вплоть до 19 в. мечеть аль-Азхар многократно обновлялась и расширялась.

Каирская мечеть аль-Хакима по грандиозности замысла не уступает аль-Азхару; в ней продолжается архитектурная традиция мечети Ибн Тулуна: арки молитвенного зала и боковых галерей двора опираются не на круглые колонны, а на квадратные в сечении столбы²¹⁰. Однако, в отличие от Ибн Тулуна, мечеть аль-Хакима имеет трансепт с повышенным перекрытием и с окнами сверху. Архитектурно и декоративно выделенный на с.-з. стене, портал и два минарета, возвышающиеся на северном и западном углах здания, придают ее внешнему облику особый характер.

В архитектуре мечети аль-Хакима видно стремление зодчего придать выразительность внешнему виду здания, превратить стены мечети в пластически и декоративно обогащенные фасады. Эта новая тенденция еще больше проявилась в архитектуре мечетей 12 в., среди которых особенно интересны: аль-Акмар (1125)²¹¹ и ас-Салих Тала'и (1160)²¹². Обе они, колонные по типу, не велики по размеру и изящны по



15

Мечеть аль-Хакима в Каире.
10—11 вв.
Реконструкция

пропорциям. В их внешнем облике важную роль играет архитектурный объем, обогащенный тонко прорисованными деталями.

В монументальной архитектуре Египта в конце 10 и в 11—12 вв. получили развитие минареты и купольные постройки, представлявшие собой, в отличие от горизонтально-протяженных зданий описанных выше мечетей, высотные композиции.

Минарет в это время уже приобрел характерный для Египта вид многоступенчатой башни с помещенной внутри винтовой лестницей. Уникальные по форме минареты мечети аль-Хакима первоначально состояли: один из уменьшающихся в диаметре цилиндров, другой — из нижней призматической части и нескольких возвышающихся над ней восьмериков. Однако уже в 1010 г. нижние части минаретов были закрыты каменными футлярами, превратившими их в крепостные башни.

На юге Египта возводили минареты в виде высокой 20—25-метровой башни, внизу имеющей форму квадратной призмы, над которой высится срезанный сверху конус, увенчанный восьмериками и небольшим куполом. Таковы минареты в Луксоре, в Шеллале, в Эсна²¹³.

Замечательный пример высотной композиции — купольное здание мечети аль-Джуйуши (1085) в Каире²¹⁴. Это новый тип культовых построек, которыми стали отмечать святые

места. Мечеть аль-Джуйуши не имеет внутреннего двора. Высокое пространство перед михрабом перекрыто куполом на тропях. С противоположной от михраба стороны высится башня минарета.

К этого типа постройкам относятся и мавзолеи. Купольные башенные мавзолеи 11—12 вв. сохранились на городище Фустата, но особенно много их в Асуане²¹⁵. Различаясь в деталях, многие из них представляют высотные композиции из куба, восьмерика (иногда расширяющегося вверх) и купола, опирающегося на тропы. Обилие проемов придает этим постройкам вид открытых павильонов.

К выдающимся памятникам средневекового зодчества Египта относятся остатки городских стен и ворота, датированные концом 11 в.: Баб ан-Наср, Баб аль-Футух и Баб аз-Зувайла²¹⁶. Соответствуя фортификационным требованиям того времени, архитектура этих сооружений вместе с тем отмечена высоким и тонким художественным вкусом. Монументальную гладь стен квадратных и полукруглых башен, фланкирующих ворота, подчеркивают изящные карнизы, декоративные арки, орнаментальные розетки. Есть основания считать, что дошедшие до нас ворота старого Каира были построены зодчими, приехавшими из Элессы (совр. Урфа в Северной Месопотамии)²¹⁷.

Черты нового художественного стиля четко выражены в искусстве архитектурной декорации 11—12 вв. В предшествующее время художники, работавшие в этой области, следуя в основном месопотамским образцам, равномерно заполняли архитектурные плоскости узором, графичным по характеру исполнения. Такова, например, резьба, сделанная во второй половине 10 в. в молитвенном зале мечети аль-Азхар. В архитектурной декорации последующих по времени памятников художественная выразительность в основном достигается контрастом между гладью каменной кладки и глубоким скульптурным по своему характеру рельефом. Это противопоставление, особенно ошутимое при обильном и ярком солнечном освещении, стало на многие века характерным для арабской архитектуры Северной Африки.

Новый прием с большим художественным совершенством был применен уже на рубеже 10 и 11 столетий в архитектуре мечети аль-Хакима. Портал и особенно минареты украшены скульптурными высокого рельефа узорами и надписями, скомпоно-

Илл.
58, 59

ванными в горизонтально-протяженные фризы, в прямоугольные панно, в обрамляющие окна полосы, а также в различной формы декоративные розетки.

В узоре крупные арабские надписи контрастируют с тонко моделированными изящно изогнутыми растительными стеблями, которые словно обвивают массивные куфические буквы. Изменилась и композиция орнамента: стебли со стилизованными листьями, моделированные в виде двойного рельефного жгута, плавно изгибаются и переплетаются между собой, образуют то небольшие замкнутые мотивы, то бесконечный арабесковый узор. Иногда орнамент (цепочки, плетенки) имеет геометрический характер; встречается также ажурная резьба.

Новые приемы трактовки узора и надписей сделали архитектурный декор пластически очень выразительным, обогатили гладкие поверхности каменных стен.

Замечательные произведения орнаментально-декоративного искусства 11 в. представляют резные стукковые михрабы мечетей аль-Джуйуши и Ибн Тулуна. Крупные буквы надписей рельефно выступают среди упруго изогнутых, переплетающихся между собой стеблей с разнообразными цветами и листьями. Надписи и орнамент образуют единую, богатую мотивами и ритмами композицию, а весь михраб воспринимается в целом как узорное панно, контрастно выделяющееся на глади светлых стен мечети.

В 12 в. скульптурно-декоративные детали еще более насыщают фасады монументальных сооружений. Примером может служить изящный, как бы ювелиром украшенный фасад мечети аль-Акмар. Портал имеет красивую стрельчатую с фестонами нишу, внутри которой помещен круглый резной медальон с надписями и узором. Каждый из пилонов декорирован нишками и сталактитовыми панно. По верху фасада в виде фриза протянута рельефная надпись; композицию дополняют орнаментальные розетки, симметрично размещенные на глади стен. Стремление к пластической выразительности характеризует и архитектуру мечети ас-Салих Тала'и, фасад которой украшают колонны и арки, обрамленные орнаментом и рельефными розетками.

Пластические тенденции проявляются также в архитектурных деталях, происходящих из светских зданий. Прекрасный образец представляет сохранившийся деревянный резной фриз из западного или малого дворца халифа в Каире (1058) ²¹⁸.

Фриз ²¹⁹ привлекает внимание сочной скульптурной резьбой, а также необычностью изображенных сюжетов. В ячейках крупного геометрического узора, состоящего из цепочки вытянутых шестиугольников и восьмиугольных розеток на фоне исполненных низким рельефом растительных мотивов, размещены фигуры людей и животных, объединенные по две-три в разнообразные жанровые композиции. Изображены пирующие, музыканты, танцоры, воины, охотник с соколом, всадники, погонщики с верблюдами, а также различные звери и птицы. Фигуры в своих движениях трактованы реалистически с большим пластическим мастерством. Вместе с тем умелая компоновка фигур в отведенном для них пространстве делает весь узор фриза декоративно законченным и цельным.

Изображения живых существ и особенно человека очень часто встречаются и в узоре произведений прикладного искусства, различные отрасли которого получили в Египте 11—12 вв. большое развитие и были отмечены своеобразием и совершенством стиля.

Насир-и Хусрау упоминает золотой трон халифа Египта, на котором «была изображена охота, ристалище и разные другие вещи» ²²⁰.

Скульптурной резьбой украшены небольшие деревянные и костяные пластины, происходящие из фатимидского Египта и хранящиеся в различных музеях мира. Превосходна, например, принадлежащая Музею исламского искусства в Каире пластина (22 × 33 см) с изображением симметрично расположенных протом двух коней, шеи которых переходят в упруго изогнутые стебли растений ²²¹. В Эрмитаже есть целая коллекция пластин (вероятно, от небольших ларцов) с рельефными изображениями людей, птиц и животных.

Замечательными произведениями арабского искусства 11—12 вв. являются украшенные ажурной резьбой пластины из кости, египетского или месопотамского происхождения. В их узоре крупные четко моделированные фигуры крестьян, охотников, музыкантов размещены среди растительных мотивов ²²².

Выдающееся художественное явление представляет египетская люстровая керамика ²²³. Техника эта появилась в долине Нила еще в 9 столетии, но особенно широко

Илл.
62

Илл.
63—64

Илл.
61

Илл.
65Илл.
66, 67

16

Блюдо люстровое.
11—12 вв.
Прорисовка

стала использоваться в 10—12 вв. Золотистый люстр египетской керамики имеет множество переходов от лимонно- или зеленовато-желтого до темного бронзового оттенка. Среди превосходного собрания египетского люстра в Музее исламского искусства в Каире есть дорогие сосуды, расписанные золотом по синему фону глубокого тона.

История сохранила имена некоторых керамистов Фустата, бывшего крупным центром керамического ремесла. Люстровое блюдо конца 10 в. с подписью мастера Ибрахима из Мисра украшено изображением слона²²⁴, фигура которого выделена на фоне декоративного узора обобщенным силуэтом. В этом изделии можно усмотреть воздействие месопотамских художественных традиций.

В люстровых росписях 11 в. изображения животных и особенно человека стали менее условными. Тщательно прорисованы лица и руки, намечены складки одежды, моделирующие фигуры людей. Наибольшим совершенством отличаются росписи люстром, исполненные в конце 11 — начале 12 в. мастером Са'дом и его школой²²⁵. Черты лиц, жесты рук, пропорции тела и складки одежды изображенных ими фигур музыкантов, виночерпия, человека, воскуривающего фимиам, и др. воспринимаются очень реально. В то же время эти живые, изящные и полные грации фигуры мастерски вкомпо-

нованы в круг по форме блюда и вместе с окружающим их орнаментом составляют единое декоративное целое.

Илл.
69

Особую группу составляют сосуды, на которых в графичной манере исполнены жанровые сцены, по характеру изображения близкие коптской художественной традиции: две-три фигуры, объединенные единством действия, помещены на одноцветном почти без орнамента фоне²²⁶. Но применять к этим произведениям определение — жанровые сцены — можно лишь с оговоркой. Изображения на египетской керамике 11—12 вв., как, вероятно, и на других предметах прикладного и декоративного искусства, являются лишь отчасти жанровыми, то есть передающими мотивы современной жизни. В большинстве случаев мы, скорее всего, имеем дело с фольклорно-портретскими образами. Это становится особенно очевидно, когда рассматриваешь египетские люстровые сосуды, украшенные фигурами животных и фантастических существ. Часто встречаются изображения крылатого грифона, а также фантастической птицы с женской головой, образы которых издревле живут в мифологии народов Востока. Очень эффектны большие декоративные вазы, расписанные люстром: на одной изображен хищник, напавший на зайца, на другой — птицы в медальонах (обе в Музее исламского искусства в Каире)²²⁷. Как декоративный узор, воспринимается на поверхности блюда мотив ветвистого дерева с симметрично сидящими на его ветках птицами²²⁸.

Рис.
17Илл.
68, 70

Интересные фигурные изображения имеют фрагменты египетской люстровой керамики 10—12 вв., хранящиеся в Государственном Эрмитаже: лицо человека с широко открытыми круглыми глазами, руки, держащие музыкальный инструмент, зайцы, хищные птицы, рыбы. Люстр светлый желтовато-зеленый с оливковым оттенком или золотистый на белом, реже голубоватом фоне²²⁹.

Кроме керамики, расписанной люстром, в Египте 11—12 вв. изготавливались также красивые по цвету сосуды, покрытые как бы потеками белой, желтой и зеленой поливы. Центром производства таких сосудов был Фаюм. Известна в Египте и керамика с рельефным узором, окрашенная одноцветной (зеленой, голубой или коричневой) поливой, напоминающая китайский селадон сунского времени.

Илл.
71, 72

17

Ваза люстровая.
11—12 вв.
ПрорисовкаИлл.
73

манила 11 в. в виде оленя. Фигура животного трактована пластично, в напряженной, полной сдержанного движения позы. Изящно изогнутую ручку сосуда образует фигурка хищника, стоящего на спине оленя²³³. Об особенностях художественного мастерства этой отрасли искусства дает представление фигура большого крылатого грифона 11—12 вв., хранящаяся в Музее Кампосанто г. Пизы²³⁴. Обобщенно и монументально трактованное тело фантастического зверя покрыто декоративным чеканным узором, имитирующим оперение, но включающим также клейма с изображением птиц с женскими головами и полосы куфических надписей.

Изящны египетские ювелирные изделия фатимидского времени: серьги, подвески и др., выполненные в технике филигрании и иногда украшенные бирюзой и полихромными парными фигурками птиц, расписанными эмалью.

Большим своеобразием отличается египетский текстиль 10—12 вв. Сейчас уже окончательно установлено, что в Египте ковры изготовлялись еще в 8 в. Но особенно широкой известностью пользовались ткани — льняные и шелковые, часто затканые золотой или серебряной нитью²³⁵.

В египетском текстиле долго жили коптские традиции — технические и художественные. Вплоть до 12 в. применялась старинная гобеленная техника для выполнения узора шелком или шерстью. Однако стиль текстильного узора уже в конце 10 в. получил ярко выраженные новые черты. Так называемые фатимидские ткани очень богаты по колориту и оригинальны по рисунку. Узор, чаще всего вытканый шелками и золотом, расположен полосами, заполненными сложным плетением из золотых лент с разноцветными ячейками, в которых размещены изображения животных и птиц. Фигурки зверей схематичны, но, как правило, экспрессивны. Композиция узора и характер расцветки основаны на декоративном контрастном сочетании красного и зеленого, белого и черного, голубого и желтого, коричневого и других цветов. Широкие полосы с плетенкой, насыщенной динамичными зооморфными мотивами, обрамлены надписями, выполненными «цветущим куфи».

Крупными старинными центрами производства египетского художественного текстиля были Тинис, Дамьетта, Александрия. Мастерские принадлежали фатимидским

Не менее керамики ценились в 10—12 вв. египетские художественные изделия из разноцветного стекла с рельефным узором и резные из горного хрусталя. Историк аль-Макризи сообщает, что в сокровищнице халифа Мустансира находилось огромное количество драгоценных хрустальных сосудов. Искусство художественной обработки горного хрусталя достигло совершенства в конце 10—11 вв. Из больших кристаллов искусно вырезали бокалы, флаконы, кувшины, кубки. В Эрмитаже хранятся два прекрасной работы сосуда из горного хрусталя — кувшин и светильник — с узором, изящно выгравированным на их поверхности²³⁰. На кувшине из горного хрусталя, находящемся в Музее Виктории и Альберта (Лондон), изображена хищная птица, напавшая на лань; сцена борьбы мастерски скомпонована и обрамлена растительным узором²³¹. Некоторые сосуды украшены не гравировкой, а алмазным гранением, что вместе с изяществом и пропорциональностью формы делает их превосходными произведениями искусства.

Разнообразны египетские изделия из бронзы, среди которых встречаются фигурки птиц и животных и даже редкая статуэтка, изображающая женщину с бубном в руках²³². Выделяются декоративные сосуды в виде различных животных и птиц. В неаполитанском музее Каподимонте хранится египетская бронзовая аква-

Илл.
74

халифам, которые являлись монополистами в торговле изделиями художественного ремесла, имевшими широкий сбыт на Ближнем Востоке и по всему Средиземноморью. Образцы египетских тканей 10—12 вв. имеются во многих музеях мира. Превосходными экземплярами этих тканей обладает Государственный Эрмитаж в Ленинграде.

Илл.
76

Все более широким становится круг малоизвестных ранее памятников в живописи фатимидского Египта. В Вене, в Национальной библиотеке хранятся фрагменты рукописей 9—10 вв., происходящих из Фаюма²³⁶. В манере изображения людей и животных, а также в орнаменте еще заметна тесная связь с коптским искусством. Несколько более поздними — фатимидскими — являются некоторые миниатюры в собрании Музея исламского искусства и в частных коллекциях Каира²³⁷. На одной из миниатюр изображены фигуры двух воинов по сторонам стилизованного растения, на ветвях которого сидят птицы²³⁸. Симметричное расположение фигур, обведенных четким контуром, неподвижные лица с широко раскрытыми смотрящими вбок глазами, а также тщательно прорисованные рисунки на тканях одежды воинов придают композиции характер графически выполненного декоративного узора. Этому соответствует и оформление миниатюры, состоящее из двух полос плетенки по бокам и надписи, исполненной почерком цветущего куфи, сверху.

К началу 12 в. исследователи относят фрагменты трех миниатюр, происходящих из Египта и хранящихся сейчас в Метрополитен-музее в Нью-Йорке²³⁹. На одном — сохранилась часть фигуры петуха с тщательно переданными деталями головы и оперения. На втором фрагменте изображен заяц в позе, полной движения. На третьем листе довольно примитивно нарисованная, тоже очень динамичная фигура хищника, готового к прыжку.

Илл.
75

При раскопках развалин Фустата в 1932 г. был открыт интереснейший образец монументальной настенной живописи, украшавшей бани 11 в.²⁴⁰ В стрельчатой арке, обрамленной полосой из кружочков, изображен сидящий юноша с бокалом в руке. Широкая и плавная линия очерчивает контур фигуры, написанной в плоскостной манере. Чистые, звучные краски выделяют фигуру на общем светлом фоне. По стилю это изображение примыкает к египетской керамике того времени.

Итак, мы видим, что искусство Египта, многообразное по видам и формам, пережило в 10—12 вв. период высокого для эпохи средневековья расцвета. Декоративно-орнаментальное по своему общему характеру, оно насыщено связанными с народным фольклором образами людей, животных, птиц, а также фантастических существ.

В изобразительности египетского искусства 10—12 вв. вновь возродились некоторые традиции коптского времени. В отдельных мотивах и в их трактовке можно также усмотреть воздействие искусства Византии, Сирии и других стран, с которыми Египет в это время имел постоянные экономические и культурные связи. Однако и возрожденное старое и воспринятое иноземное оказались переплавленными, подчинились новой утвердившейся в искусстве Египта художественной концепции. Изобразительное начало в искусстве Египта 10—12 вв. выступает в органичном единстве с началом орнаментальным: образный строй произведений, их композиции основываются на декоративном сочетании фигур живых существ, орнамента и надписей. Характерно также развитие пластического и живописного начал в архитектурно-декоративном и прикладном искусстве.

Все это позволяет говорить о сложении в искусстве Египта в 10—12 вв. нового стиля, который в рамках, доступных миропониманию того времени, воплощал представление средневекового человека о прекрасном, о художественной гармонии и богатстве окружающего реального мира.

* * *

Арабское искусство средневекового Магриба формировалось, испытывая воздействие традиций художественной культуры кочевников-берберов, а также наследия античных и византийских городов Северной Африки. Важную роль в истории искусства Магриба играло постоянное взаимодействие с Испанией, которая на протяжении семи с лишним веков была одним из крупнейших центров культуры арабов.

Перенос столицы Фатимидов в Египет имел своим последствием образование в Восточном Магрибе фактически самостоятельных берберских государств Зиридов и Хаммаидов. Лучше других исследован Каг'ат бану-хаммад, достигший расцвета в 11 в.²⁴¹.

Город, защищенный со всех сторон горами, имел несколько роскошных, хорошо укрепленных дворцов. Оригинальна архитектура Каср аль Манара («сигнального» дворца). Согласно реконструкции Ж. Марса, своеобразная, сложенная из камня постройка имела большой крестообразный зал, перекрытый полусферой купола. В зал поднимались по сводчатому пандусу, проходящему в массиве стен. Снаружи стены украшают своего рода каннелюры в виде проходящих сверху донизу узких ниш, придающих постройке выразительную монументальность.

Дворец Дар аль-Бахр имел сложную планировку, включая приемные залы, помещения для жилья, бани и обширный бассейн, в котором устраивались представления. Близ большой мечети с обширным двором и колонным залом возвышался минарет в виде семиэтажной призматической башни, украшенной декоративными нишами. Раскопками обнаружены фрагменты богатого орнаментального декора, покрывавшего стены зданий, а также много предметов прикладного искусства. Особенно интересны керамические плитки, на которых в технике люстра написаны фигуры животных и птиц среди орнамента. Найдены также художественные изделия из бронзы и уникальное каменное надгробие с рельефом, изображающим четвероногих зверей.

Изображения животных обнаружены и при раскопках дворца Манар: каменные рельефы с фигурами зверей и рыб, бронзовые скульптурки птиц, разнообразные зооморфные мотивы в росписях на изделиях из керамики²⁴².

Характерной чертой периода, охватывающего 11—13 столетия, является тесная экономическая и культурная связь Магриба и Андалузии — арабской Испании. Этому способствовали политические события. Государство берберской династии Альморавидов, возникшее в середине 11 в. в Западном Магрибе, распространило свою власть на Испанию, помогая андалузским арабам бороться с реконкистой. Еще прочнее укрепилась в Испании и Магрибе власть Альмохадов — династии, которая в середине 12 в. сменила Альморавидов.

Обе берберские династии возникли под знаменем борьбы за чистоту ислама и отличались религиозной нетерпимостью. Однако, овладев большими городами и перейдя к оседлости, берберы и их правители восприняли цивилизацию и стали содействовать ее дальнейшему развитию. Культура Магриба оказалась в условиях, способствовавших ее поступательному росту. Особенно проявилось это при Альмохадах (1130—1269), когда укрепилась экономика государства и стали очень оживленными связи с христианской Европой. Именно в это время испано-мавританская культура достигла своего расцвета, отмеченного философией Ибн Туфайля и Ибн Рушда, а в области архитектуры и искусства — замечательными художественными произведениями.

Большое строительство началось еще при Альморавидах. Была основана столица государства — город Марракеш, который окружили мощными крепостными стенами. Были расширены и украшены монументальными постройками Фес, Тлемсен и многие другие города. В 11—12 вв. окончательно сложился тип города, характерный для зрелого средневековья, состоящий из сильно укрепленной цитадели (касба) и торгово-ремесленных кварталов (медина). До нас не дошли разрушенные или перестроенные дворцы могущественных правителей. Но кварталы старинных городов — Марракеша, Феса, Рабата и других — с их узкими кривыми улочками и высокими глухими стенами жилых домов до сих пор сохраняют средневековый характер.

Многочисленные памятники крепостного и культового зодчества 11—13 вв. Среди мощных укреплений Альмохадов выделяется величественная Касба Удайа в Рабате, имевшая в свое время большое стратегическое значение. Величественные ворота, входившие в систему фортификации этой касбы, представляют прекрасный пример архитектуры магрибского стиля, отличающегося от зодчества фатимидского Египта подчеркнутой декоративностью. Подковообразная арка ворот окружена рельефным узором, ритмично повторяющим ее абрис, заполняющим тимпаны и прямоугольное обрамление. Декоративная композиция завершена изящным арочным фризом. Близка по стилю архитектура ворот Баб Агвенау в Марракеше. Остатки крепостных построек этого времени сохранились также в Фесе и Тинмале²⁴³.

Большие мечети Магриба, отвечая по своей планировке и общей структуре канонам, выработанным на Арабском Востоке, обладают вместе с тем ярко выраженными местными чертами объемно-пространственного решения и декоративной отделки. Для мечетей Магриба характерно обилие продольных и поперечных нефов, располо-

женных не только в молитвенном зале перед михрабом, но и по сторонам внутреннего двора. Как правило, нефы разделены рядами квадратных или крестообразных в сечении массивных приземистых столбов, несущих высокие арки. Аркады идут в продольном и в поперечном направлениях, причем форма арок в разных нефях различна. В одном и том же здании встречаются подковообразные — циркульные, стрельчатые, многолопастные, фестончатые и другие арки. Благодаря этому в интерьере мечетей Магриба перспектива аркад воспринимается как богато насыщенная архитектурно-пластическими и декоративными элементами. Своеобразны также перекрытия нефов наборными деревянными потолками, тип которых заимствован из Андалузии. Встречаются небольшие декоративного характера сталактитовые купола, чаще всего возведенные перед михрабом. Изящный купол с двойной оболочкой имеет павильон Кубба аль-Баадийин в Марракеше, воздвигнутый в начале 12 в. над бассейном для омовения в не дошедшей до нас мечети.

Среди многочисленных мечетей 11—13 вв. одной из ранних является большая мечеть в Алжире, построенная в 1096 г.²⁴⁴ Ее молитвенный зал членится на 11 продольных и 5 поперечных нефов. Мечеть аль-Каравийин в Фесе, основанная в середине 9 в. и расширенная в 1135 г., имеет свыше 20 продольных нефов. В том или ином варианте магрибский тип воплощен в архитектуре большой мечети Тлемсена (1136 г.), мечети Кутубийа в Марракеше (середина 12 в.) и других²⁴⁵. Значительным своеобразием отличается огромная, оставшаяся недостроенной мечеть Хасана в Рабате (1195 г.)²⁴⁶. По размерам она должна была превзойти грандиозную кордовскую мечеть. Ее интерьер заполняли 400 массивных каменных колонн, расположенных вокруг трех отдельных дворов. Даже в руинах мечеть величественна.

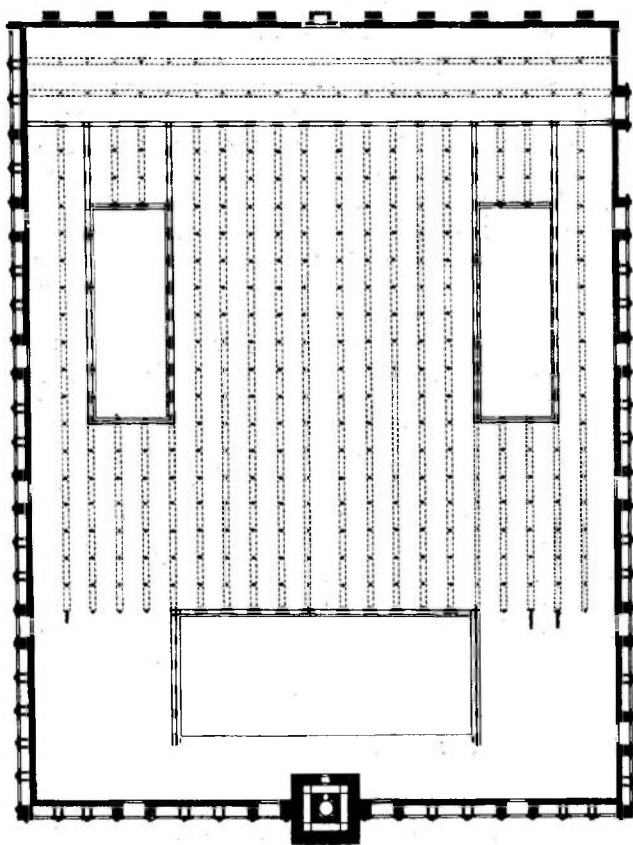
Большого совершенства достигла в рассматриваемое время архитектура минаретов. Характерный для Магриба тип минарета в форме призматической башни, увенчанной сверху небольшой надстройкой и куполком, сложился, как мы видели, еще в 8 столетии. В 11—13 вв. монументальные башни минаретов стали стройнее и изящнее. Минарет мечети Кутубийа в Марракеше, построенный в 1184—1199 гг., имеет высоту около 70 м, при основании $12,5 \times 12,5$ м. Он превосходно сохранился. Ярусы призматической башни отмечены небольшими окнами, обрамленными полукруглыми и стрельчатыми арками, а также орнаментом. Декоративные детали, выделенные светотенью, четко рисуются на фоне гладкой стены. В том же стиле украшен другой замечательный архитектурный памятник — минарет мечети Хасана в Рабате.

Искусство архитектурного орнамента в Магрибе за два с небольшим столетия проделало значительную эволюцию. В 11 — начале 12 в. орнамент применялся в зодчестве довольно скупо. В конце 12-го и в 13 в. не только возросло его значение, но изменился и характер. Геометрический узор стал богаче и изящнее, цветочные мотивы словно разрослись, образуя смелые, полные движения композиции. В мечетях рельефный узор чаще всего украшает нишу михраба и капители столбов, а также располагается по абрису арок, подчеркивая их упругую форму. Уникальное произведение декоративного искусства создали орнаменталисты Магриба в мечети города Тлемсена, украсив узором внутреннюю поверхность купола перед михрабом. Рельефный, частично ажурный

Пл.л.
80
Пл.л.
81

18

Мечеть Хасана в Рабате.
12 в.
План



орнамент состоит из изящного переплетения растительных мотивов, геометрических фигур и арабских надписей. Обычно монохромный архитектурный декор построек 12—13 вв. иногда обогащали цветом. Так, например, бирюзовые изразцы венчают минарет мечети Кутубийа в Марракеше.

Архитектура больших мечетей Магриба 11—13 вв. свидетельствует о высоте художественного стиля, отмеченного величием объемно-пространственных решений, гармонией и выразительностью применявшихся пластических и декоративных средств.

Крушение державы Альмохадов в середине 13 в. не вызвало упадка художественной культуры Магриба. В феодальных государствах Хафсидов (восточная часть Магриба), Абд аль-Валидов (центральная часть) и Маринидов (западная часть) росли города, велось строительство жилых и общественных зданий, гидротехнических и крепостных сооружений. В городе Тунисе, например, не только реконструировали альмохадскую касбу (цитадель), но и обнесли стеной разросшийся пригород, расширили многочисленные суки (рынки). Характерное и для других областей Магриба превращение пригородов в городские районы отражало экономический рост страны.

Продолжали развиваться культура и наука. В Фесе начал свою деятельность крупный ученый-историк Ибн Халдун. Здесь же написал свой знаменитый труд арабский путешественник Ибн Баттута. Несмотря на политическую разобщенность, не прерывались связи с арабской Испанией. «Биография Ибн Халдуна, — пишет выдающийся советский арабист, академик И. Ю. Крачковский, — показывает, насколько в 14 веке продолжало чувствоваться культурное единство Андалусии, Магриба и Египта, несмотря на всю политическую раздробленность отдельных областей...»²⁴⁷.

В хафсидском Тунисе возводились дворцы и разбивались парки, которыми восторгался Ибн Халдун, сооружались рынки и крепостные стены, строились новые и реконструировались старые мечети (в том числе мечеть Сиди-Окбы в Кайруане).

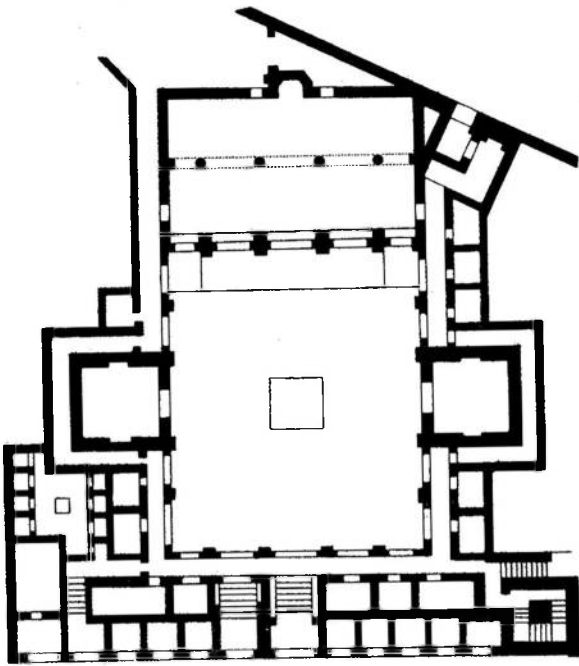
Центром Абд аль-Валидского государства стал город Тлемсен, получивший в это время репутацию «интеллектуального города». Из построек Абд аль-Валидов сохранились величественные минареты в Тлемсене и Алжире, воздвигнутые в традиционной форме призматических башен, а также несколько мечетей и светских построек. Продолжая архитектурные традиции предшествующего времени, постройки эти отличаются богатством и изысканностью орнаментальных украшений, выполненных в технике резьбы по ганчу и раскрашенных.

В наибольшей степени расцвет архитектуры и декоративного искусства наблюдался на западе — в городах государства Маринидов. Большого совершенства достигла техника художественной резьбы по стуку и по дереву. Убедительным доказательством этого является художественная отделка внутренней поверхности купола, возведенного в 1294 г. в большой мечети города Таза²⁴⁸. Его полусфера, расчлененная тонкой сеткой нервюр, словно заткана узором, составленным из переплетающихся растительных и геометрических мотивов и надписей, вписанных в фигурные стрельчатые арки. Пышный ковер орнамента спускается по ярусу тропов, образует фризы и заполняет тимпаны арок, возведенных перед мхрабом.

При Маринидах были воздвигнуты крепостные сооружения в столичном Фесе (стены и ворота Фес-аль-Джадид, построенные ок. 1276 г.), в Шеллахе, близ Рабата, и в других местах. Характерно, что даже крепостные постройки (особенно ворота) богато украшены резьбой по камню и цветным фаянсом. Разноцветный мрамор, фаянс и резьба в изобилии применены также в убранстве мечетей и дворцов.

Особенно сильно и ярко проявилось декоративное начало в архитектуре медресе, строившихся в Магрибе (по преимуществу, на западе) в годы укрепления суннитской ортодоксии²⁴⁹. За исключением здания медресе ас-Саффарин в Фесе, датированного 1271 г., большинство построек этого рода возведено в 14 в. Как правило, это сравнительно небольшие по размеру здания, отмеченные своеобразием архитектуры и богатством декоративного убранства. Особенно интересны внутренние дворы медресе, вокруг которых расположены помещения для студентов, аудитории и мечеть. В аркатуре, окружающей дворик, в выборе декоративных материалов — монохромных и цветных, в характере мотивов орнамента и в его композиции зодчие — строители медресе проявили изысканный вкус, мастерство и большой талант художников.

Среди наиболее изящных по архитектуре построек следует назвать медресе Аттарин в Фесе, возведенное в 1325 г. Высокие стены внутреннего дворика членит двухъ-



19

Медресе Бу Инаниа в Фесе.
14 в.
План

ярусная аркада. С плоскостной аркадой верхнего этажа контрастирует нижний ярус, прорезанный глубокими, выходящими в затененные галереи арками, которые опираются на массивные квадратные в плане столбы. В архитектуру дворика органично введены орнамент и надписи. Пышный узор резных мраморных капителей сочетается с цветной инкрустацией панелей, с белой и синей мозаикой, с тонким рельефным рисунком потемневших от времени деревянных резных деталей. Паутина геометрических и растительных арабесок чередуется с рядами лепных сталактитов и фризами арабских надписей. Орнамент, равномерно покрывающий плоскости стен, сконцентрированный в тимпанах арок и словно движущийся по сводам аркад, своими ритмами вносит в архитектуру медресе своеобразное музыкальное начало.

Здания медресе Бу Инаниа в Фесе и медресе того же наименования в Мекнесе украшены замечательно выполненной орнаментальной резьбой по дереву, помещенной как в интерьере, так и на фасаде построек. В медресе ас-Сахрия в Фесе (1321) архитектурный декор отражается в зеркале воды бассейна, устроенного в центре двора. Многие из декоративных приемов, примененных в медресе Магриба, встречаются в роскошном убранстве дворца аль-Хамбра в Гранаде, что говорит о продолжавшейся культурно-художественной взаимо-

связи с Испанией, а может быть, и об обмене мастерами. Архитектура и орнамент медресе маринидских городов свидетельствует о сохранении высокого уровня искусства, начавшего, однако, клониться к упадку в конце 14 и в 15 в.

Лишь отдельные памятники, например резьба по стуку в мавзолее 16 в. в Марракеше, говорят о традициях большого орнаментально-декоративного стиля предшествующих столетий.

По письменным источникам известно, что в Магрибе 11—14 вв. развивались различные виды прикладного искусства. Это подтверждают памятники, хранящиеся в музеях Алжира, Туниса и Марокко. Город Рабат был крупным центром ковроделия. Из Магриба происходят богатые кожаные переплеты, украшенные тиснением, золотом и серебром, прекрасные шелковые и парчовые узорные ткани. Замечательными памятниками художественного ремесла являются огромные покрытые пышным узором бронзовые люстры, сохранившиеся в больших мечетях Феса, Таза и других городов.

Предположительно из Марокко происходит рукопись «История Банийад и Рийад» 13 в., украшенная миниатюрами²⁵⁰. Создавший их художник, обладая незаурядным композиционным мастерством, разместил фигуры людей среди архитектуры и зеленых деревьев. Декоративно-плоскостной характер живописи, выделение человеческих фигур крупным планом, прием передачи узора складок на одежде и т. п. роднит эти произведения с иракской и сирийской миниатюрой 12—13 вв., рассмотренной выше. Но тип костюмов и особенно архитектуры свидетельствует о западном, т. е. магрибском, происхождении этой рукописи.

* * *

Архитектура и искусство Египта в 13 в. вступили в новый этап своего развития, что совпало с важными событиями в экономической и политической истории страны. В 13 и 14 столетиях при Айюбидах (1169—1252) и Мамлюках-Бахритах (1250—1390) в Египте продолжали расти сельское хозяйство, ремесла и торговля. Государство

в политическом и военном отношении было настолько сильно, что не только отразило попытки крестоносцев проникнуть в Египет, но, перенеся военные действия на территорию Сирии, нанесло им сокрушительный удар, положивший конец Антиохийскому княжеству. Одновременно войска Мамлюков вели борьбу с монголами, выиграли несколько крупных сражений и в начале 14 в. заставили их навсегда прекратить продвижение в Переднюю Азию. Не только политические, но экономические и культурные интересы тесно связывали Египет этого времени с Сирией, Месопотамией, а также с европейским побережьем Средиземноморья, особенно с Италией. Несмотря на господствующее положение богословия, в Египте продолжали развиваться светская литература и историческая наука. В 14 в. в Каире работали приехавший из Магриба Ибн Халдун и другой замечательный историк Макризи.

В 15 в. под властью Мамлюков-Бурджитов чрезмерная феодальная эксплуатация крестьян привела к упадку хозяйства страны. Ослабило экономику Египта и открытие новых мировых путей сообщения вокруг Африки, что подорвало транзитную торговлю с Индией. Стала слабеть военная и политическая мощь мамлюкских султанов. Однако до начала 16 в. Египет еще сохранял значение крупной средиземноморской державы.

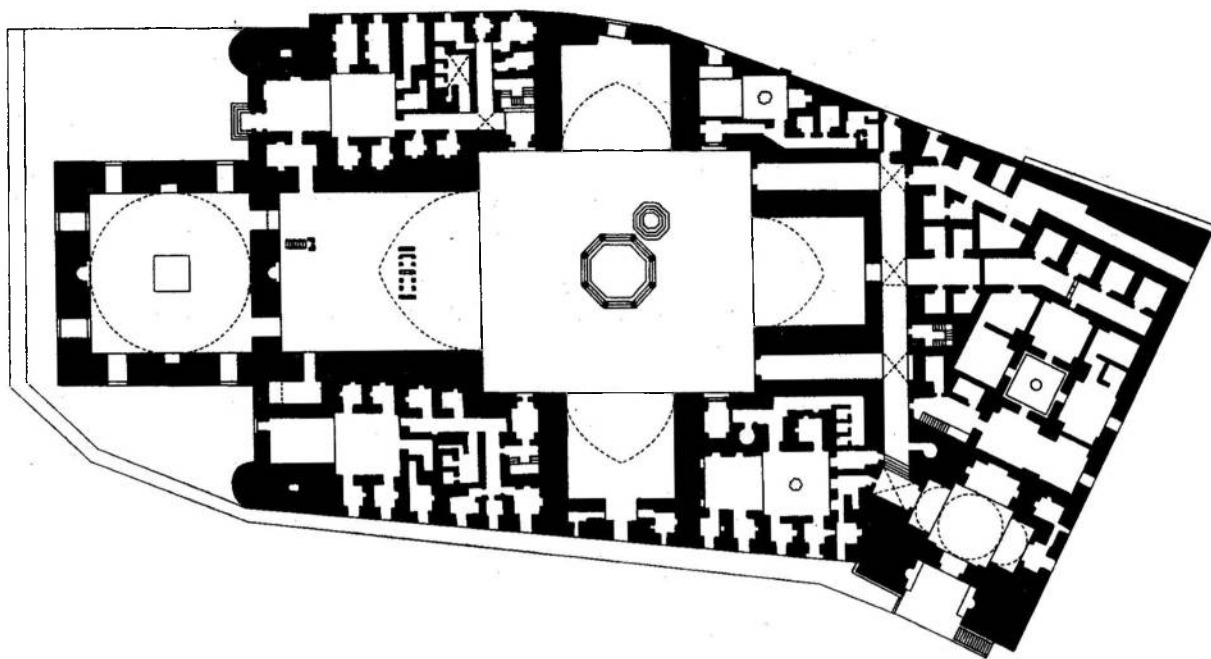
Существенные изменения на протяжении 13—15 вв. произошли в архитектуре и искусстве. В монументальном зодчестве величие раннеарабской архитектуры сменилось монументальностью иного порядка. В мусульманских культовых зданиях на смену простому и строгому ритму аркад колонной мечети пришли более сложные архитектурные композиции. Возник так называемый четырехайванный тип мечети. Композиционным центром постройки остался внутренний двор, но вместо однообразных аркад каждую из четырех сторон украсил огромный стрельчатый айван. Снаружи айванная постройка имеет высокие стены, над которыми возвышаются прямоугольные порталы и большие сферические слегка заостренные купола. Родиной четырехайванного типа мечети, по-видимому, был Иран, но в Египте он получил свою особую трактовку.

В 13—15 вв. строилось также много купольных зданий над «святыми» местами и могилами почитаемых лиц. Культ святости стали окружать и мамлюкских правителей, мавзолей которых нередко включались в ансамбль больших мечетей.

Монументальная архитектура Египта 13—15 вв., характерная своими грандиозными формами, проникнута особым образным строем, рождающим ощущения необычайного величия и мощи, подавляющие сознание человека. Новые, по сравнению с фатимидским временем, черты приобрело и архитектурно-декоративное искусство. Вязь геометрического, стилизованно-растительного орнамента и арабских надписей более щедро заполняет поверхность стен снаружи и внутри зданий. Узор часто поражает богатством и изощренной сложностью мотивов и композиций. По сравнению с 11—12 вв., когда зодчие трактовали декоративные элементы на поверхности стен очень пластично, почти как скульптуру, арабески в архитектуре 13—15 вв. приобрели более плоскостной характер. Суховатый, как бы чеканный узор кажется ажурным, напоминает кружево, наброшенное на гладь каменной стены.

Вместе с тем все более заметную роль в архитектуре 13—15 вв. стал играть цвет. В Египте не получила распространения яркая полихромия, свойственная в это время монументальному зодчеству Ирана и Средней Азии. Но для архитектуры Египта 13—15 столетий характерно обогащение поверхности стен инкрустацией из разноцветного камня, чаще всего красно-коричневого, серого и белого мрамора. Особенно изысканна полихромия в интерьерах некоторых мечетей, где многоцветная инкрустация из камня выделяет михраб, обрамление дверей и окон. На фасадах применяется кладка чередующимися полосами (реже квадратами) разноцветного камня и такое же полихромное обрамление арок, оконных и дверных проемов. В интерьере нередко деревянные панели, узор которых выполнен резьбой и инкрустацией из разноцветных пород дерева и слоновой кости.

Уже при Айюбидах город Каир увеличился и окружающие его стены стали значительно длиннее. На юго-западе выросла мощная цитадель, стены и башни которой, поднимаясь по склону естественного холма, до сих пор производят внушительное впечатление. В 1211 г. был построен мавзолей имама аш-Шафьи, высокий купол которого опирается на многоярусный пояс трюмпов, а каменная кладка стен снаружи покрыта рельефной геометрической арабеской.



20

*Мечеть султана Хасана в Каире.
14 в.
План*

Среди монументальных построек, дошедших от времени мамлюкских династий, особенно значительны: маристан (госпиталь) султана Калауна и мечеть султана Хасана²⁵¹. Маристан Калауна был возведен в 1284—1285 гг. в центре Каира, на месте фатимидского дворца, и представлял грандиозный и своеобразный ансамбль, состоящий из мечети, мавзолея и госпиталя. Снаружи это здание, занявшее целый квартал, обнесено высокой стеной, над которой высится минарет мечети и большой купол мавзолея. Главный фасад здания членил декоративные стрельчатые арки, в которых ярусами расположены окна. Арки опираются на изящные с коринфскими капителями колонки первого этажа. Над колонками вдоль всего фасада помещен фриз с рельефной надписью. Выше — окна закрыты узорными решетками и углублены перспективными стрельчатыми арочками. Двойные, разделенные колонкой окна третьего этажа вызывают в памяти мотивы византийской и романской архитектуры. Влияние европейского зодчества еще более заметно в деталях высокой трехъярусной башни минарета. Декоративное убранство маристана Калауна снаружи обогащается облицовкой фасада, выложенного «в шашку» темным и светлым камнем, что дробит монолитную поверхность стены.

В интерьере особенно величественна архитектура мавзолея. Квадратное в плане помещение имеет в центре восьмигранную ротонду, столбы и колонны которой возносятся над гробницей султана высокий барабан и купол. С богатым декоративным убранством стен и арок мавзолея гармонирует тончайший резной узор деревянного надгробия.

Архитектура мечети султана Хасана, построенной на площади перед цитаделью в 1356—1363 гг., характеризует высший подъем величаво-торжественного стиля в египетском средневековом зодчестве. Огромное здание, расположенное на участке вытянутой формы, включает мечеть, медресе, усыпальницу султана и множество других помещений. Мощные фасады здания расчленены декоративными нишами, украшены двойными окнами с колонками и полихромной каменной кладкой. С севера высится огромный, выдержанный в том же стиле входной портал с глубокой стрельчатой нишей.

Рис.
20

Внутри большой квадратный двор окружен четырьмя громадными айванами. Сопоставление гигантских стрельчатых арок с ровной гладью стен, геометрическая четкость архитектурных объемов и подчеркнутая кубичность пространства двора создают такие пропорции и масштабы, что человек в интерьере мечети чувствует себя крошечной песчинкой. С величием архитектурных форм гармонируют крупные стилизованные узоры, исполненные на поверхности стен айванов и вокруг михраба в технике инкрустации разноцветными породами камня, широкий фриз с резным орнаментом и надписью, узорный мимбар, а также подвешенные к сводам многочисленные расписные и позолоченные лампы.

Уникальный ансамбль отдельно стоящих купольных построек представляют мавзолеи «Кладбища Мамлюков» к востоку от Каира²⁵². Построенные в большинстве своем в 15 или в начале 16 в., мавзолеи однородны по архитектурному решению; каждый из них представляет квадратную в плане, вытянутую вверх постройку из камня с куполом на тропях. Снаружи ярусу тропей соответствует четверик с наискось срезанными углами. Декоративная отделка состоит из лепных сталактитов внутри здания и рельефной геометрической плетенки, покрывающей купол снаружи. В ансамбле, основанном на ритмичном повторении близких по облику, но не тождественных построек, мавзолей «Кладбища Мамлюков» производит внушительное и живописное впечатление.

В 15 в. в монументальном зодчестве Египта значительно усиливаются декоративные тенденции. Прекрасный памятник этого времени мечеть-мавзолей султана Каит-бая в Каире, построенная в 1472—1474 гг., отличается утонченностью архитектурных форм и орнамента. Куб здания облицован от цоколя и до верха стен чередующимися полосами светлого и темно-красного камня и потому не кажется монолитным. Богатый резной узор, состоящий из крупных звезд и сложной растительной вязи, покрывает тонко моделированное тело минарета и слегка заостренный купол. В интерьере постройки красочное впечатление оставляют узоры на поверхности стен, роспись потолков и цветные витражи в окнах. Обилие декоративных элементов не лишает, однако, здание мечети художественной цельности и выразительности. Тем не менее в памятниках египетского зодчества 15 в. уже становится заметен упадок монументального стиля, исчерпавшего свои эстетические возможности.

Прикладное искусство Египта в 13—15 столетиях сохраняет тесную связь с архитектурой и бытом, но художественные его особенности по сравнению с предшествующим временем претерпевают значительные изменения. В узоре тканей, керамики, в украшении художественных изделий из стекла и металла стало доминировать орнаментально-декоративное начало, усиление которого мы уже отметили в архитектуре.

Традиционная арабеска в прикладном искусстве Египта 13—15 вв. значительно обогатилась новыми декоративными мотивами и полихромией. Широкое распространение получил растительный, слегка стилизованный узор из стеблей и листьев; иногда встречаются изображения людей, животных и птиц, расположенные среди орнамента. Однако все эти мотивы живой природы строго подчинены условной орнаментальной схеме, определяющей их место в узоре. Одновременно с обогащением узора усиливается отвлеченность его композиций и плоскостность в трактовке декоративных форм.

В прикладном искусстве Египта в рассматриваемый период заметны сильные влияния искусства других арабских стран, особенно Сирии и Ирака, откуда мамлюкские правители, нередко насильно, переселяли мастеров-ремесленников в Каир и другие города Египта. В некоторых видах прикладного искусства очень явственно проступает воздействие Средней Азии и далекого Китая, что объясняется активными культурными связями Ближнего и Дальнего Востока.

Характерной чертой прикладного искусства при Мамлюках является также его заметная социальная дифференциация. Усиление самостоятельности местных феодалов сломало монополию египетских султанов в области ремесел. Сократилось число придворных мастерских, появились более мелкие — региональные мастерские, выпускавшие изделия не только более дешевые, но и иного художественного качества. Кроме того, в широкой народной среде продолжали жить древние местные художественные традиции.

Среди разнообразных видов прикладного искусства в первую очередь следует назвать обработку металла, достигшую в этот период высокого расцвета. Наряду с художниками местных «школ» в Каире работало немало мастеров из Сирии и Ирака,

имена которых дошли до нас в надписях на предметах, изготовленных для султана и египетской знати. Так, мастером Мухаммадом ибн Сункуром из Багдада в 1327 г. для султана Насир ад-Дин Мухаммада ибн Калауна было исполнено превосходной художественной работы металлическое курси (стол), украшенное гравировкой и инкрустацией²⁶³. Его плоская крышка, стенки и дверцы покрыты тончайшими геометрическими и растительными узорами и надписями, вкомпонованными в медальоны и прямоугольные фризы.

На бронзовых курильницах, подсвечниках, на различного рода сосудах, пеналах, подставках и других изделиях среди узора встречаются фигуры людей и животных. Трактованные плоскостно, но подчас очень динамично и выразительно, они передают мотивы охоты, пиров и другие сцены, составляющие с орнаментом единое декоративное целое.

Очень большое место в узоре этого времени заняли арабские надписи, исполненные подвижными орнаментальными почерками. Они содержат изречения из Корана, похвалительные и благожелательные тексты, а иногда также имена заказчиков и мастеров.

В мечетях Каира сохранились большие металлические люстры, украшенные ажурным узором. Кованым орнаментом покрывали также бронзовые двери больших зданий. Нередко в рельефную растительную арабеску, заполняющую медальоны в центре и в углах дверного полотнища, изящно вкомпонованы орнаментализированные фигурки животных и птиц. Богатством декоративного убора выделяются двери величественной мечети султана Хасана, украшенные геометрическим орнаментом и инкрустацией.

Новые формы и приемы декорации появились в керамике и художественном стекле. Для мамлюкского периода особенно типичны большие стеклянные лампы, десятками помещавшиеся в мечетях и дворцах. Многие лампы имеют форму вазы с овальным туловом и широким горлом. Поверхность прозрачного белого, желтоватого или зеленоватого стекла покрыта многоцветной росписью, состоящей из надписей и растительного узора.

Характерный образец представляет хранящаяся в Эрмитаже лампа середины 14 в. с геральдическим знаком мамлюкского султана аль-Малик аль-Музаффар Хаджи²⁶⁴. Широкий синий фриз на тулове лампы украшен крупной надписью, контуры прозрачных букв которой исполнены тонкой красно-коричневой линией. В отличие от тулова высокая и широкая горловина имеет синие буквы надписи, четко выделяющейся на фоне прозрачного белого стекла среди мелкого растительного узора. В небольших круглых медальонах на горловине изображены геральдические знаки.

В керамике 13—15 вв. — в узорах и технике — заметно среднеазиатское и китайское влияние. До нас дошло много сосудов с синей кобальтовой подглазурной росписью. Таковы, например, находящиеся в Музее исламского искусства в Каире фрагменты чаш, на которых черным контуром по синему фону среди растительных мотивов изображены изящные фигуры летящих птиц и бегущих животных. Нередки в это время и подражания китайским селадонам. Своеобразен хранящийся в Эрмитаже большой фаянсовый сосуд с шарообразным туловом, покрытым зелеными и коричневыми вертикальными полосами по желто-серому фону²⁶⁵.

Воздействие китайского декоративного искусства заметно также в текстиле, особенно в узоре дорогих шелковых многоцветных тканей, украшенных крупными медальонами растительного характера. В дешевых тканях с набивным рисунком более стойко удерживались местные, народные мотивы. Получили развитие в этот период искусство вышивки и ковроделие.

Таким образом, 13—15 столетия в истории прикладного искусства Египта характеризуются разнообразием его видов, богатством форм и мотивов при относительном стилевом единстве. Однако к концу периода «мамлюкский» стиль искусства исчерпал свои художественные возможности. Его пышность стала изощренной и самодовлеющей, формы — каноничными и холодными, узоры — сухими и безжизненными.

* * *

С 16 в. арабские страны Северной Африки попали в зависимость сначала от феодальной Турции, а затем от западноевропейских капиталистических стран. Только Марокко номинально сохраняло самостоятельность до начала 20 столетия.

И в этот период в Северной Африке продолжалось монументальное строительство и существовали различные виды декоративного и прикладного искусства. Так, при алавитской династии в Марокко на рубеже 17 и 18 вв. был сооружен огромный «имперский город» Мекнес с роскошными дворцами для правителя и знати, мечетями, мощными стенами, воротами и башнями. Но при всей грандиозности «марокканского Версаля» его постройки и украсившая их пышная узорная облицовка не внесли ничего принципиально нового в историю зодчества и декоративного искусства Магриба.

На территории, завоеванной турками, османские правители заботились в первую очередь о прочности городских цитаделей и крепостей, служивших опорой их власти. Строились, конечно, и монументальные здания мечетей, иногда в стиле местного зодчества предшествующих столетий, но чаще в духе столичной турецкой архитектуры. В Каире самым значительным памятником этого периода является «алебастровая мечеть» Мухаммада-Али, воздвигнутая в 1830—1848 гг. в цитадели и вознесшая над городом свой изящный купол и тонкие, как иглы, османские минареты.

Сочетания арабских художественных традиций и турецкого влияния заметно в гражданской архитектуре, особенно в домах местных богачей и турецких чиновников. Арабские зодчие и художники, исполнявшие декоративные украшения для этих зданий, обладали большим мастерством и выказывали в своих произведениях глубокое знание многовековой традиции. Однако в целом эта архитектура и искусство уже в 16—17 вв. были отмечены печатью застоя, а в дальнейшем стали эклектичными и все больше клонились к упадку.

Живое творческое начало в значительно большей мере сохранялось в искусстве, непосредственно связанном с бытом широких народных масс. Произведения народного творчества — от сравнительно дорогих ремесленных изделий из металла и до простых домотканых материй и циновок — в каждом городе и у каждого арабского племени и в эти тяжелые времена сохраняли неповторимое своеобразие, несли отпечаток живого художественного воображения.

ИСКУССТВО ИРАНА

ИСКУССТВО ИРАНА VII—XV ВЕКОВ

Художественная культура Ирана своими корнями уходит в глубочайшую древность — к 5 тысячелетию до н. э. Почти столь же долгую историю развития имеет и иранское изобразительное искусство.

Глиняные и костяные статуэтки, архаическая расписная керамика 4 тысячелетия до н. э., архитектура и искусство древнего Элама, луристанская бронза, украшенная изображениями реальных и фантастических существ, фигуры из слоновой кости и другие сокровища, найденные в Марлике и Зивийе, — таков самый краткий перечень памятников, характеризующих древнейший период в истории изобразительного искусства Ирана.

В дальнейшем художественная культура Ирана становится важным звеном в истории мировой цивилизации античного и раннесредневекового времени. Архитектура и искусство Ахеменидского (6—4 вв. до н. э.), Селевкидского, Парфянского (3 в. до н. э.—3 в. н. э.) и Сасанидского (3—7 вв. н. э.) Ирана не только активно взаимодействовали, но и соперничали во многом с Элладой, Римом и Византией.

Сложение феодальных отношений началось в Иране еще при Сасанидах в 5—6 вв. н. э. В истории феодального Ирана различают три основных этапа: раннефеодальный (с 5 по 9—10 столетия), время господства развитых феодальных отношений (10—15 вв.) и позднефеодальный, начавшийся в 16 в. и завершившийся кризисом и упадком феодального строя в 18—19 вв. В свою очередь каждый из этих больших исторических этапов делится на несколько периодов (границы которых определяют крупные социально-экономические и политические события), имеющих свои важные особенности в области культуры²⁵⁶. Так, раннефеодальный этап распадается на поздне-сасанидский период и время, когда Иран входил в состав Арабского халифата. Завоевание Ирана в 7 в. н. э. арабами затормозило поступательный рост культуры. Потребовалось некоторое время для трансформации древних художественных традиций в соответствии с новыми условиями общественной жизни и идеологии.

Переход от раннего к зрелому феодализму в истории Ирана связан с освобождением страны из-под власти халифата. В 9 в. возникли фактически самостоятельные государства Тахиридов и Саффаридов. В 10 в. на юге и западе Ирана утвердилась

династия Буидов; северо-восток вошел в состав мощного государства Саманидов, столица которого Бухара находилась в Средней Азии. На рубеже 10—11 столетий на большую часть Ирана распространил свою власть Махмуд Газнави. К середине 11 столетия все важнейшие города Ирана — Рей, Исфахан, Хамадан и другие — были завоеваны Сельджукидами.

Эпоха зрелого феодализма, несмотря на то, что Иран за это время дважды подвергался разрушительному нашествию сельджуков в 11 в. и особенно жестокому и страшному вторжению монголов в 13 в., — была периодом высокого подъема иранской средневековой культуры.

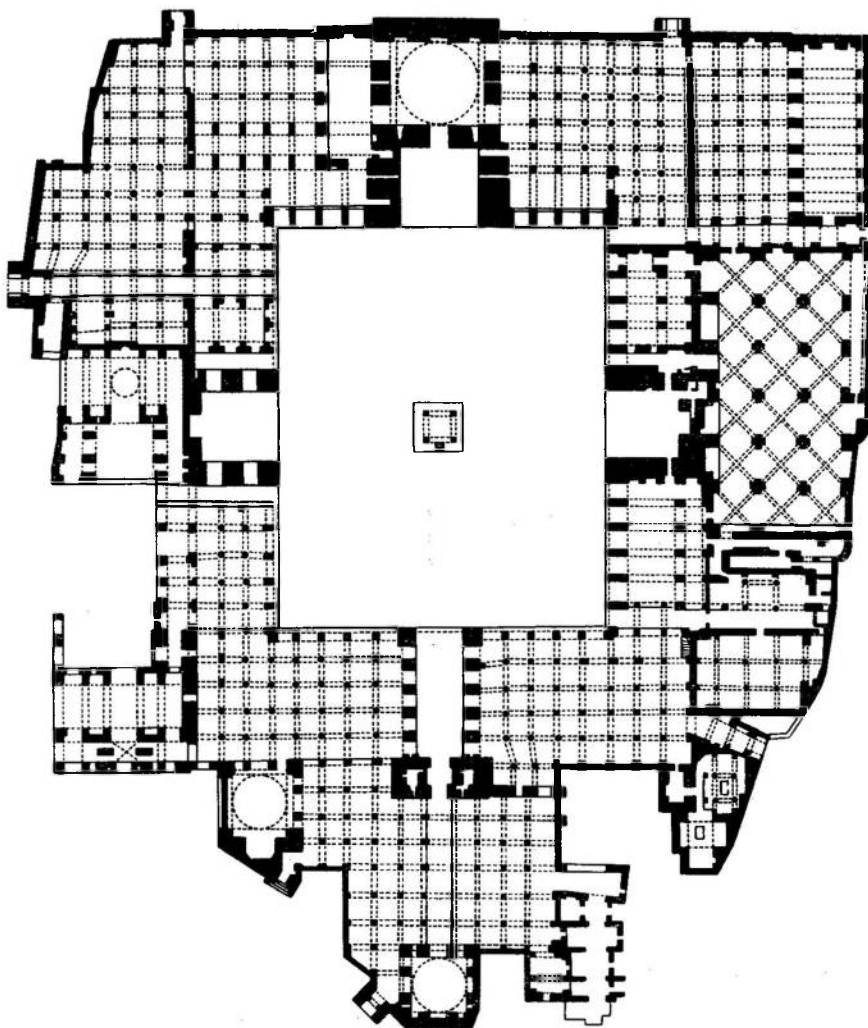
На протяжении всего феодального периода Иран неоднократно потрясали большие народные восстания. Они начались еще на заре средневековья движением маздакитов; в 8—9 вв. они расшатали государственные основы халифата и создали предпосылки к его распаду. Неоднократно возникали антифеодальные движения в 10—12 столетиях, а после монгольского завоевания, усилившего эксплуатацию трудящихся масс, приобрели характер активного народного протеста. Особенно значительным было так называемое сарбадарское движение, длившееся более сорока лет и сломленное лишь силой армий Тимура. Мощные народные движения оказывали большое влияние на культуру Ирана.

Развитие культуры происходило в условиях ожесточенной идеологической борьбы, которая косвенно, а иногда и прямо отражала народные движения, направленные против феодального гнета. Господствовавшие классы были заинтересованы в укреплении ислама. В 11—12 вв. иранец имам аль-Газали развил ставшую каноном арабскую систему «правоверного» богословия (калам). Вместе с тем в Иране получил распространение суфизм, имевший, как мы отмечали в начале книги, очень противоречивый характер: то выступавший как крайне реакционное мистическое течение, то прикрывавший вольнодумие и еретические мысли. Проповеди некоторых суфийских сект, содержавшие призыв отказаться от стяжательства и быть воздержанными, привлекали угнетенных, но в целом суфизм служил интересам класса феодалов²⁵⁷. Зато подлинно народными истоками питалась замечательная классическая поэзия Ирана. Своими жизнеутверждающими тенденциями классическая поэзия Ирана и, говоря шире, всего Среднего Востока противостояла религиозным верованиям. Первым в плееде поэтов надо назвать классика иранской и таджикской литературы Фирдоуси. На рубеже 11—12 вв. творил Омар Хайям — поэт и философ, создавший необыкновенные для той эпохи по вольномыслию и глубине содержания четверостишья (рубай). 13 и 14 столетия украшены проникнутыми любовью к людям, протестующими против насилия и тирании нравоучительными поэтическими произведениями Саади, а также «нанизанной как жемчуг» тончайшей лирикой Хафиза.

Центрами развития культуры были крупные средневековые города, экономическое и политическое значение которых стало расти еще в 9—10 столетиях. С этого времени начал изменяться и архитектурный облик городов, в 11—12 вв. получивший ярко выраженный феодальный характер. В начале феодальной эпохи для Ирана были типичны так называемые шахристаны — небольшие поселения, возникавшие вокруг или рядом с укрепленными усадьбами владельцев округи. К 10 в. центр хозяйственной жизни был перенесен в рабады — торгово-ремесленные предместья, которые стали окружать крепостными стенами. В рабадах сосредоточивались базары, около базарных площадей строились мечети и другие культовые и общественные здания. Самыми крупными городами 10—11 вв. были Рей, Исфахан, Шираз, Нишапур, сохранявшие свое значение и позднее.

В первые века ислама, пока сохранялась терпимость к другим религиям, существовали старые и, возможно, даже строились новые зороастрийские и христианские храмы. Однако среди дошедших до нас крупных архитектурных памятников 8—9 вв. преобладают мечети. Фундаменты колонных мечетей арабского типа открыты раскопками в Йезде, в Рее и других местах. На севере Ирана, в Дамгане, сохранилась небольшая мечеть Тарик-хане (775), прямоугольный двор которой окружен со всех сторон колоннадой²⁵⁸. Планировка связывает эту постройку с арабским прототипом, но форма круглых приземистых колонн, напоминающих опоры сводов сасанидского дворца в Сервистане, и характер арок говорят о местных строительных традициях.

По планировке к арабскому типу восходит и мечеть в Наине²⁵⁹, построенная в 960 г. В богатом орнаменте, покрывающем михраб, своды и круглые колонны постройки,



21

*Джума-мечеть в Исфахане.
11—16 вв.*

План

в приемах резьбы по стук и во многих мотивах узора видна преемственная связь с искусством сасанидского времени. Вместе с тем по своему декоративному строю резьба в мечети Наина представляет произведение довольно зрелого средневекового искусства. В орнаменте преобладают стилизованные растительные мотивы — листья, цветы, розетки. В их трактовке еще ощущается живая пластичная форма, но композиция в целом производит впечатление ковра, сплошь покрывшего своим узором поверхность колонн и своды. Характерно появление геометрического орнамента с его строгим ритмом прямых линий; в обрамление михраба включен мотив соприкасающихся углами восьмиконечных звезд, в дальнейшем очень распространенный в иранской архитектурной декорации.

От второй половины 10 в. дошли мечети, при возведении которых зодчие отказались от арабской планировки. В основу композиции иранской мечети легли традиции квадратного перекрытого куполом помещения — «чортак» зороастрийских храмов. В таком помещении — своего рода святилище — находился обращенный в сторону Мекки михраб. Важным архитектурным элементом иранской мечети стал также айван, имеющий вид сводчатой ниши. Так, например, мечеть в Нейризе (10 в.) представляла своего рода айван — сводчатый зал²⁶⁰. В дальнейшем в городах Ирана стали возводить здания мечетей с четырьмя айванами по сторонам большого двора. Этим была возрождена

древняя архитектурная традиция, известная по парфянской и сасанидской дворцовой архитектуре. А. Годар среди мечетей Ирана выделяет несколько архитектурных типов, в том числе мечети-киоски, мечети-айваны и большие мечети с центральным двором и четырьмя айванами ²⁶¹.

Одним из самых значительных архитектурных памятников средневекового Ирана является Джума-мечеть в Исфахане ²⁶². Построена она была еще в 9 в., но неоднократно перестраивалась. Об архитектуре мечети 11—12 столетий, когда здание получило характер четырехайванной постройки, можно судить по плану основных частей сооружения и по сохранившим свой первоначальный вид интерьерам колонных залов и нескольких купольных помещений. В большой прямоугольный двор мечети выходят четыре айвана, украшенные огромными пиштаками (переделаны в 14—16 вв.). За юго-западным пиштаком сохранилось без изменений купольное «святотерпище» с михрабом; вторая купольная постройка Гомбеде-Хаки (1088) находится в северной части ансамбля. За аркадой двора расположены колонные залы с квадратными и круглыми столбами, несущими арки и кирпичные своды. В исфаханской соборной мечети сохранилось более 470 различных сводчатых перекрытий. В колонных залах мечети над лесом столбов и арок раскинулись разнообразные по форме и декоративной отделке своды и купола, часто снабженные световым отверстием в центре. Линии кладки арок, а также крупные геометрические фигуры и нервюры сводов, образуя динамический узор, обогащают архитектуру колонного зала. В купольном помещении Гомбеде-Хаки превосходно разработана конструкция яруса тромпов с применением стрельчатой арки. Арки яруса тромпов и фриз с надписью, отграничивая свод купола от стен помещения, четко членят объем и пространство интерьера. Большая угловая ниша включает в себя многоярусную систему арок и сводов, при помощи которых тяжесть купола передается на стены.

Купольные мечети, построенные в 12 в., сохранились в Эрдестане, Гольпайегене, Казвине и других городах ²⁶³. Купол Джума-мечети в Гольпайегене имеет ярус тромпов, угловые арки которого заполнены ячейками сталактитов. Под куполом медресе Хайдарие в Казвине на стене ниже яруса тромпов плавно изгибающаяся лента надписи образует узор, подчеркивающий монументальный характер архитектуры интерьера.

Рядом с мечетями возвышались минареты. Иранский минарет 11—13 вв. представляет высокую и тонкую круглую в сечении башню с балкончиком, помещенным в своеобразный фонарь, увенчивающий постройку. Муэzzин поднимался наверх по винтовой лестнице, заключенной внутри башни. По высоте минарет иногда делится на два яруса, из которых нижний имеет граненую форму. Конструктивная связь кладки лестницы и стен башни придает иранским кирпичным минаретам удивительную антисейсмическую устойчивость.

Особенностью минаретов Ирана также является орнаментальная отделка, выполненная кладкой из кирпича. Пояса геометрического (иногда сложенного из специально формованных фигурных кирпичей) узора располагаются один над другим, подчеркивая и повторяя круглое сечение минарета. Стройные по пропорциям, изящно орнаментированные минареты 11 и 12 вв. до сих пор возвышаются в Дамгане, Бистаме, Исфахане и многих других городах. В 14 в. возводились парные минареты, фланкирующие небольшой портал ²⁶⁴.

В Иране сохранилось большое количество мавзолеев — архитектурных сооружений, воздвигнутых над могилами особо почитаемых лиц. Характерно, что иранский народ, бережно храня память о крупных национальных поэтах, часто связывает с их именами лучшее из мемориальных и надгробных сооружений далекого прошлого. Различаются мавзолеи нескольких типов: башнеобразные постройки, увенчанные шатром, кубические или многогранные в плане купольные сооружения, портално-купольные здания и другие. Особенно интересен первый тип, получивший широкое распространение в Хорасане, Мазандеране и на территории современного центрального астана (области) Ирана. В этих районах страны в 11—12 вв., по-видимому, уже сложились местные школы зодчества, связанные единством творческого метода, но отличавшиеся строительными и художественными приемами. О происхождении башенного типа мавзолеев с шатровым покрытием имеются различные теории. Советскими исследователями высказана мысль о связи шатровых мавзолеев с древними погребальными сооружениями северных (по преимуществу тюркских) народов Средней Азии ²⁶⁵.

Рис.
21,
илл.
86

Илл.
84

Илл.
83

Самый старый точно датированный башенный мавзолей сохранился в Хорасане. Это башня Кабуса близ Горгана, построенная в 1006/1007 гг.²⁶⁶. Для облика этого мавзолея характерны строгость почти не украшенных архитектурных форм, стройность пропорций, подчеркнутый вертикализм линий. Круглая столпообразная, слегка сужающаяся кверху башня снабжена во всю пятидесятиметровую высоту десятью двухгранными выступами, расположенными на равных расстояниях один от другого. Эти своеобразные контрфорсы острыми гранями разрезают два узких фриза рельефных надписей, помещенных внизу и вверху башни. Коническое, слегка нависающее над всем сооружением шатровое покрытие завершает стройную композицию. Башня Кабуса стоит на высоком, вероятно, искусственном земляном холме. Она хорошо обозрима и ее архитектурная форма воспринимается монолитной, как своего рода обелиск. В надписи на стене башня поэтично названа «высоким замком». Интересные варианты башенного типа представляют мавзолеи 12—начала 13 в. в Рее и Верамине, а также в ряде пунктов Мазандерана.

Строгость, свойственная иранской архитектуре 11—12 вв., не исключала, однако, применения орнаментальной декорации, тенденции развития которой были показаны уже на примере мечети в Наине. В 11—12 вв. господствует монохромная архитектурная декорация: резьба по стуку, кладка из фигурных кирпичей или покрытых резным узором терракотовых плиток. Узорная кирпичная кладка получила большое развитие в Хорасане и, по-видимому, являлась одной из особенностей местной архитектурной школы. В 12 в. начали применять для украшения зданий кирпичи и терракотовые плитки, покрытые цветной глазурью.

Монгольское нашествие нанесло тяжелый удар культуре Ирана и на время приостановило строительную деятельность, однако уже в середине 13 столетия в разных областях страны стали возводить крупные постройки, определившие следующий этап в истории средневекового иранского зодчества.

Архитектура 13—14 вв. продолжает и развивает традиции предшествующего периода. Памятников гражданского зодчества и от этого времени известно мало. Сохранились руины нескольких караван-сараев, имевших толстые стены, хорошо защищенные ворота и помещения, расположенные по периметру прямоугольного двора. В большом числе дошли до нас культовые здания: мечети, медресе, мавзолеи. В этот период строились мечети различных созданных ранее архитектурных типов, но особенно много зданий, состоящих из большого перекрытого куполом квадратного помещения с порталом со стороны входа. Крупнейшие мечети были построены в Верамине (первая четверть 14 в.), в Нетензе (начало 14 в.), в Кермане (1349) и в ряде других городов.

Обилие сохранившихся мавзолеев объясняется культом святых, характерным для шиитского толка ислама, распространенного в Иране. Особенно многочисленны постройки, воздвигнутые на могилах «имамзаде» (сыновей имама), служивших местом поклонения. Среди портално-купольных мавзолеев выделяются величием форм постройки 14 в. в Тусе и в иранском Серахсе, близкие мемориальным сооружениям южного Туркменистана.

Башнеобразные мавзолеи во множестве сохранились в северных и центральных областях Ирана. Большая группа многогранных с шатровым покрытием мавзолеев 13—14 вв. находится в г. Куме. В архитектуре башнеобразных построек особенно заметны характерные для этого времени тенденции к вытянутым вверх пропорциям, к тонкой изящной моделировке архитектурных форм. При сравнении мавзолеев начала 14 в. с башней Кабуса видно, что вертикальные членения приобрели новое значение. Мавзолей в Бистаме²⁶⁷, так же как и башня Кабуса, имеет двухгранные контрфорсы, но теперь они примкнули один к другому, в результате чего поверхность постройки стала как бы гофрированной. Стены мавзолея в Радкане²⁶⁸ снаружи кажутся составленными из полуколонн, покрытых узорной кирпичной кладкой. Переход к венчающему постройку фризу решен при помощи фестончатых узорных арок. Новые формы с их более сложным ритмом обогатили архитектуру, лишили ее былой суровости, но не нарушили ясности объемов.

Для развития монументальной архитектуры 13—14 вв. характерно нарастание декоративного начала. Это не следует, однако, понимать упрощенно и представлять процесс как простое изменение в соотношении конструктивных и декоративных особенностей архитектуры. На протяжении всей эпохи зрелого феодализма иранские

зодчие в соответствии с вставшими перед ними образными задачами решали проблему синтеза архитектуры и декоративного искусства, гармонично сочетая в лучших своих произведениях конструктивно-строительное и художественное начала.

Мастера архитектурного орнамента продолжали использовать технику резьбы по стукку, обогащая узор сюжетно и пластически. Замечательный памятник декоративного искусства представляет убранство интерьера мавзолея в Хамадане²⁶⁹, который большинство исследователей относит к началу 14 в. В интерьере этой квадратной в плане постройки сохранились большие стукковые панно, покрытые рельефным резным узором. Симметрично изогнутые и переплетенные между собой ветви и стебли как бы обросли крупными цветами и листьями. Вся эта масса растительных форм «уложена» на поверхности стены, но не превращена в плоскостную орнаментику: стебли изгибаются, далеко выдаются упругие закрученные края крупных листьев. Поэтому стены мавзолея напоминают живую изгородь из растений, расположенных, однако, по законам декоративного орнамента, проникнутого строгим и сложным ритмом. Можно думать, что в этом орнаментальном уборе по-своему воплощен поэтический образ райского сада, который мусульмане считали уделом праведных в загробном мире.

В мечетях 13—14 вв. резьбой по алебастру богато украшены михрабы. В композиции орнамента и надписей, окружающих михраб, господствуют определенный канон и строгий ритм. Согласно твердо установленному правилу, михрабная ниша трактована в виде одной или нескольких расположенных одна в другой стрельчатых арок, опирающихся на полуколонны. Надписи из Корана, широкой II-образно изогнутой лентой с трех сторон охватывая михраб и обрамляя арки, воспринимаются как часть орнамента. Их вязь сливается с мелким цветочным узором, а вертикальные линии алифов и ламов переплетаются с изгибами растительных стеблей. Прекрасно декорированные резным стукком михрабы сохранились в больших мечетях городов Исфахана, Абаркуха, Бистама и других.

Рост декоративных тенденций вызвал развитие и широкое применение в архитектуре цветной декорации.

В 14 в. цветное убранство стало применяться на стенах снаружи зданий. Появились новые технические и художественные приемы: узорная кладка из глазурованных и неглазурованных кирпичей, резная керамическая мозаика, украшение стены плитками расписной майолики и др.

Новые качества архитектуры 13—14 вв. ярко проявились в одном из лучших памятников иранского средневекового зодчества, мавзолее Олджейту Худабанде в Султанье²⁷⁰. Это здание, возведенное между 1305 и 1313 гг. мастером Ходжи Али Шахом из Тебриза, представляет большую восьмигранную постройку, увенчанную высоким вытянутым вверх и заостренным куполом, вершина которого расположена на высоте 52 метров от уровня земли. Здание в основном было закончено в 1309 г., когда Олджейту решил перенести в мавзолей останки шиитских святых. В связи с этим в узор на стенах мавзолея было включено имя Али. В дальнейшем Олджейту отказался от своего намерения и велел внести в декор интерьера некоторые изменения. Огромное здание мавзолея, возвышаясь над крышами города, до сих пор определяет архитектурный силуэт Султанье. Величественность художественного образа этой постройки достигнута гармонией пропорций и тонко найденным соотношением архитектурно-пластических и декоративных приемов.

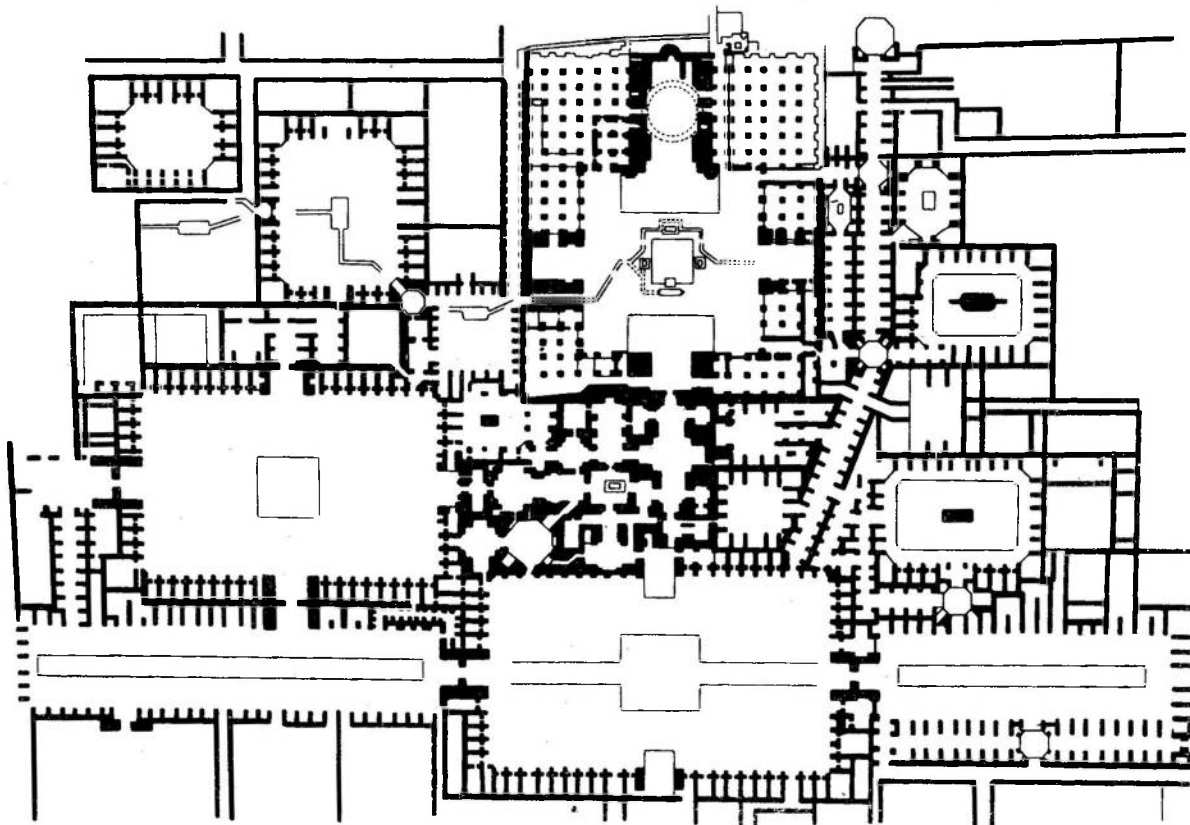
Восьмигранное тело мавзолея трактовано очень монументально. На гранях нижних ярусов прорезаны лишь невысокие стрельчатые входы и расположенные над ними узкие окна. Верхняя часть здания облетчена аркатурой, выходящей в галерею, устроенную в толще стены по всему периметру восьмигранника. Для подъема на галерею служат лестницы, помещенные в трехугольных в плане пристройках, примыкающих к двум граням здания. Громадный купол (составляющий $\frac{2}{5}$ высоты постройки) был окружен восемью минаретообразными башенками, установленными над аркатурой верхнего яруса на каждом углу постройки. Арки и минареты пластически обогащают архитектуру здания, связывают ее с окружающим пространством.

При общей уравновешенности и статичности композиции сочетание стрельчатых контуров купола, ниш и арок вносит в архитектуру мавзолея момент динамики. Абрис огромного купола повторяется в мерном ритме арок, расположенных по три на каждой грани: широкая посередине и две более узкие по сторонам. На нижней

массивной части здания стрельчатый абрис дробит поверхность стены, возникая не только в контуре дверных и оконных проемов, но и в целой сети плоских декоративных ниш.

Важной новой чертой архитектурного решения мавзолея Олджейту является цвет на поверхности стен и купола. Декоративность в архитектуре мавзолея Олджейту основана на контрасте ярких и блестящих цветных изразцов с охристой матовой поверхностью кирпичной кладки стен. Нижняя часть постройки и столбы галереи украшены сравнительно скромно бирюзовыми плитками; в тимпанах арок галереи узор выложен изразцовой мозаикой синего и бирюзового цвета. Верх восьмерика опоясывает широкий голубой сталактитовый карниз. Динамичный спиралевидный геометрический узор размещен по стволам минаретов и по низу купола. Нарастая вверх, цветовой аккорд завершался яркой, блестящей в лучах солнца интенсивно-голубой шапкой купола. Колористическая насыщенность, не нарушая монументального характера композиции, придала архитектурному образу большую эмоциональную выразительность и подчеркнуто декоративный характер.

В интерьере зодчий решал в основном пространственную задачу, оперируя различными архитектурными формами. Каждая из восьми граней помещения имеет высокую, устремленную вверх стрельчатую нишу, внутри которой размещены вход и окна. Ярус трюмпов заменен широким сталактитовым карнизом, который образует мягкий переход к глубокой полусфере купола. Как и снаружи, стены интерьера, своды и купол покрыты цветным узором и надписями, исполненными росписью по штукатурке, а также изразцами. Цветным узором украшены своды галереи, расположенной в верхней части постройки.



В 13 и особенно в 14 столетии монументальная архитектура Ирана достигла большого совершенства. Единая по строительству и художественным принципам, она вместе с тем отличается своеобразием в различных областях и крупных городах страны. Наиболее ярко местные черты сказались в это время на юге, в архитектуре Йезда и других городов. Здесь встречаются особой формы сильно вытянутые вверх порталы, оригинальной системы своды, много своеобразия проявляется в архитектурной орнаментике.

В конце 14 и в 15 в. зодчество Ирана развивалось под сильным воздействием замечательных достижений архитектуры Самарканда и других городов Средней Азии. Из построек этого времени заслуживает особого внимания архитектурный комплекс в Мешхеде у могилы особо почитаемого имама Резы²⁷¹. Сооруженные здесь культовые здания имеют огромные дворы, рассчитанные на тысячи богомольцев. Громадные айваны и стены этих построек покрыты богатейшим красочным узором. Среди других особенно выделяется мечеть Гаухар-Шад, построенная в 1405—1418 гг. Кавам ад-Дином Ширази — одним из крупнейших зодчих 15 в., который работал в Мешхеде, а затем в Герате.

Таким образом, с 8 по 15 столетие средневековое иранское зодчество прошло большой путь развития, включавший периоды как высокого подъема, так и временного ослабления, особенно в годы разрушительного вторжения монголов. Сохранившиеся памятники показывают крупные достижения иранских зодчих в разработке конструкций, в выработке пластически выразительных архитектурных форм, в своеобразном решении синтеза архитектуры и декоративного орнамента²⁷².

* * *

Изобразительное искусство имеет в Иране древние традиции. На протяжении всего средневековья на юге и западе страны сохранялось несколько десятков огромных наскальных рельефов, вырубленных в сасанидское время для прославления «царя Ирана и не Ирана», как именovali себя представители правившей тогда династии.

Мы не будем характеризовать художественные достоинства этих замечательных памятников изобразительного искусства, которым посвящена специальная литература. Отметим только, что ни время, ни фанатизм ислама не смогли сокрушить монументальные творения художников древнего Ирана. Спасли их, конечно, не только крепость камня и огромные размеры. Велико было обаяние древних художественных образов и мощны те силы, которые признавали и утверждали изобразительность в искусстве, способствовали ее дальнейшему развитию.

Значительно меньшим числом сохранившихся памятников располагаем мы для суждения о сасанидской настенной живописи. Однако письменные источники и исследования археологов убедительно говорят не только о ее существовании, но и о высоких художественных достоинствах.

В мусульманском Иране традиции монументального изобразительного искусства слабеют, но не исчезают совсем. Сюжетные изображения нельзя было помещать в мечетях и иных культовых зданиях, но они нередко украшали стены дворцов правителей и знати, жилых домов горожан, бань и других светских построек. Об этом рассказывают письменные источники и свидетельствуют археологические находки. В интерьерах, изображенных на миниатюрах, тоже можно встретить воспроизведение сюжетных стенных росписей.

В 1936—1939 гг. экспедиции нью-йоркского Метрополитен-музея, производя раскопки на территории крупного средневекового города на севере Ирана — Нишапура, открыли в руинах дворцовых построек памятники декоративной стеной живописи и резьбы по стук 9—10 столетий²⁷³. Для Нишапура, как и для аббасидской Самарры характерно сочетание отвлеченных композиций и изобразительных мотивов, стилистически близких сасанидскому искусству. Среди живописи, украшавшей стены городских зданий, исследователи выделили две группы: монохромную и полихромную. М. С. Диманд приводит следующее описание одного из памятников монохромной группы, хранящегося в Тегеранском музее. «На нем изображен сидящий на лошади охотник в богатом подпоясанном костюме, в шлеме, вооруженный двумя мечами и круглым щитом. На левой руке всадника — охотничий сокол, а к седлу привязана добыча, вероятно, заяц. Рисунок лошади, «летающей» галопом, и костюм всадника

Рис.
22

Илл.
88

напоминают сасанидское искусство, тогда как некоторые детали, такие, как два меча и пояс, указывают на влияние Центральной Азии. Живопись относится к концу восьмого или началу девятого века»²⁷⁴. Среди образцов полихромной живописи наряду с многоцветным геометрическим орнаментом и «вазовыми» мотивами есть фрагменты большой композиции с человеческими фигурами и изображениями демонов.

Расцвет средневекового иранского изобразительного искусства наступил позднее. О зрелости стиля свидетельствуют памятники монументально-декоративного творчества 12—13 вв., происходящие из Рея, Саве и других крупных городов сельджукидского времени. Среди этих произведений, дошедших большей частью во фрагментах и ныне хранящихся в различных музеях мира и в частных собраниях, выделяется больших размеров (высотой 213,5 см и длиной 671 см) стуковой рельеф, принадлежащий Музею искусств в Филадельфии²⁷⁵. В надписях упомянуто имя сельджукидского правителя 12 в., для дворца которого, по-видимому, и было исполнено это огромное панно. Изображена ставшая в это время каноничной сцена: правитель на троне и развлекающие его слуги и придворные. Фигурки двух людей помещены у трона, восемь остальных (шесть женщин с кувшинами и стопками в руках и двое мужчин-скоморохов) образуют композицию, симметрично заполняющую правую и левую части панно. Фигуры людей, выполненные довольно высоким рельефом, пластично выделяются на фоне плоскостного орнаментального узора, имитирующего декорацию стен изразцами в форме восьмиугольных звезд и равноконечных крестов²⁷⁶. Разномасштабность в изображении фигур слуг создает ощущение пространства, в силу чего трон с правителем кажется помещенным в глубине композиции. Таким образом, изображение в целом воспринимается, как сцена в интерьере. Декоративно-условные по трактовке, фигуры женщин наделены живыми жестами и движением, передающим замедленный по ритму танец. Выразительна и фигура правителя, который в богатой одежде с кубком в руках восседает на троне, поджав по-восточному ноги. Округлые лица изображенных обращены к зрителю; черты их однообразны: под изогнутыми бровями большие, удлиненной формы глаза с углубленными зрачками, плоские, расширяющиеся книзу носы, маленькие рты с плотно сжатыми губами. В целом композиция этого интереснейшего настенного рельефа свидетельствует о том, что художники-монументалисты Ирана, работавшие в 12 в., нашли в искусстве гармоничное, основанное на декоративном принципе сочетание изобразительного и орнаментального начал. Интересно сравнить это произведение иранских скульпторов с рельефами и настенной живописью, найденными в руинах дворца Газневидов, построенного в 11 в. в Лашкар-и Базаре на территории современного Афганистана²⁷⁷. На рельефах газневидского дворца также изображены придворные и танцовщицы; сходны не только сюжеты, но и приемы композиции. Однако стуковой рельеф 12 в. в стилевом отношении является более зрелым, чем газневидские настенные изображения.

О художественной выразительности человеческих фигур, исполненных высоким рельефом в стуковой технике, дает представление большая, высотой свыше метра статуя знатного воина, выполненная в 12—13 вв. и сейчас находящаяся в частной коллекции²⁷⁸. Фигура изображена фронтально в спокойной позе, на ней длинная, украшенная узором и надписями одежда и головной убор; согнутые руки придерживают саблю. В пышном узорном обрамлении выделяется округлое гладкое лицо. Декоративный эффект статуи усилен яркой полихромной раскраской.

Хорошо сохранилась стукловая голова воина или принца, принадлежащая Метрополитен-музею в Нью-Йорке²⁷⁹. Рассчитанное на рассмотрение в фас, лицо трактовано несколько плоскостно, но моделировано хорошо и имеет характерное для изображений этого времени бесстрастное выражение. Опускающиеся на уши стилизованно переданные волосы прикрыты плоской шапкой, узор которой, по-видимому, передает украшение из драгоценных камней.

В развалинах города Рея найдено множество вырезанных в стук человеческих лиц, а также фигурок птиц и животных, часто полихромных²⁸⁰.

Возможно, из Рея происходит также фрагмент большой стеной панели, исполненной в 12—13 вв.²⁸¹. Ее высота 117 см, длина сохранившейся части — 180 см. Художник, создавший эту панель, включил изобразительные мотивы в восьмиконечные звезды и крестообразные фигуры. Среди изображений есть мотив правителя на троне, но остальные сцены имеют иные жанровые сюжеты: пара людей, беседующих за кубком или стоящих по сторонам дерева, группа музыкантов, учитель со своими

Илл.
91Илл.
90Илл.
93Илл.
92

учениками и т. п. Стил ь исполнения, так же как и на ранее рассмотренном панно, сочетает изобразительность и орнаментальность в единое гармоничное декоративное целое. Некоторые звездообразные фигуры заполнены орнаментом, мотивы которого напоминают арабески резного стука в мечети Наина, панно из Нишапура и из дворцов в Самарре.

Не претендуя на охват всех многочисленных памятников изобразительной резьбы по стуку, отмечу еще два, отличающихся оригинальностью композиций. Один из них — фрагмент резной стуковой панели, по середине которой шла рельефная надпись; внизу располагался растительный орнамент со стилизованными парными фигурами птиц, а в верхней части сохранилось изображение двух вооруженных копьями всадников, вступивших в единоборство²⁸². Фигурки, исполненные плоскостно, на фоне мелкого резного узора, трактованы грубовато, но динамично.

Другой памятник — фрагмент фриза (или большой панели) — происходит из Саве и датируется тоже 12—13 вв.²⁸³. Поверхность фриза заполнена медальонами, в большинстве которых на фоне геометрического и растительного узора, образующего тончайшее плетение, изображены всадники. Сверху фриз обрамляла надпись, исполненная прямоугольным куфическим шрифтом; внизу — поясok с фигурками зверей. Этот фриз отличается большим изяществом в сочетании мягко моделированных скульптурных фигур и ювелирно-тонкого орнамента.

Дошли до нас и фрагменты стенных росписей 12—13 вв. На одном из них (высотой 48 см) изображены расположенные в ряд мужские фигуры, а под ними — всадник. На другом — довольно крупном (высотой 61 см) — мы видим традиционное изображение правителя на троне, а в нижней части фрагмента — полуобнаженную фигуру пленника, которого стража проводит перед правителем²⁸⁴. Скорее всего, это композиция на тему иранского эпоса, быть может, изображен пленный Бижан, которого привели к царю Афрасиабу.

Стилистически росписи близки стукowym рельефам. Изобразительные мотивы расположены на «ковровом» орнаментальном фоне, состоящем из бегло написанного по светлой штукатурке мелкого растительного узора. Композиции подчинены общему декоративному строю, но фигуры, каждая в отдельности и в их взаимодействии, наделены живыми чертами. Особенно запоминается присевший, словно уставший от долгого пути человек в правой части фрагмента. Лица выделены нимбами и обрамлены черными волосами. На одеждах показан красочный узор тканей.

Особый широко распространенный в странах Среднего Востока вид монументально-декоративного искусства представляли расписные и рельефные, покрытые глазурью изразцы, применявшиеся для украшения фасада, а также в интерьере зданий²⁸⁵.

В Иране в 12—13 вв. изготовляли изразцы с люстровой росписью, о технических и художественных свойствах которой мы уже говорили в главе II (см. стр. 56).

В иранской архитектурной керамике нередко золотисто-желтый или коричневый люстр дополнялся синей и бирюзовой красками. Применялась также новая, появившаяся только в это время полихромная роспись «минаи», что в буквальном переводе означает эмалевый или мозаичный.

Великолепны люстровые михрабы из иранских мечетей. Их перспективные обрамления, состоящие из колонок, арок и чередующихся полос орнамента и надписей, сверкают и переливаются золотом. На фоне пышного растительного узора, написанного резервом, выступают выполненные высоким рельефом строки арабских надписей, содержащих изречения из Корана²⁸⁶.

Различают несколько типов расписных иранских изразцов, среди которых для нас наиболее интересны два: во-первых, близкие по форме к квадрату (из них составляли фризy, тянувшиеся вдоль стен); во-вторых, плитки крестообразные и в виде восьмиконечных звезд, из сочетания которых набирали панели, словно узорный ковер покрывавшие поверхность стены. Композиция узора панели в соответствии с формой составляющих ее изразцов членится сеткой, звездообразные и крестообразные ячейки которой заполнены орнаментальными и изобразительными мотивами. Нередко изразцы оконтурены полосой с надписью, содержащей религиозные изречения из Корана или поэтические цитаты. На нескольких находящихся в Эрмитаже изразцах, происходящих из мавзолея Имам заде Йахйа в Верамине и датированных 1261—1263 гг., написаны отрывки из «Шахнаме» Фирдоуси и из поэмы Низами «Лейла и Маджнун»²⁸⁷. Сюжеты композиций на изразцах также иногда заимствованы

из классической поэзии. Сохранилось несколько «фризовых» изразцов с изображением Бахрам Гура и Азаде. На экземпляре, хранящемся в Музее исламского искусства в Каире, фигуры выполнены рельефом на фоне мелкого растительного узора²⁸⁸. Плавной линией контура, симметричным наклоном фигур и пятнами цвета художник внес в композицию красивый музыкальный ритм, придал поэтичность художественному образу.

Музеем искусства народов Востока в Москве принадлежит фрагмент изразца, полихромная роспись которого, возможно, передает сюжет сказания о Зале и Рудобе, вошедшей в «Шахнаме» Фирдоуси²⁸⁹. Очень редкий сюжет украшает рельефный расписанный техникой «минаи» изразец, бывший в коллекции Мартина в Стокгольме: художник с большим мастерством изобразил мать, кормящую грудью ребенка, лежащего в колыбели²⁹⁰.

Уникальна по сюжету композиция, согласно надписи изображающая «Оставление иранцами крепости Фуруд». Сохранившаяся половинка звездообразного изразца с этим мотивом хранится в Бостонском музее изящных искусств²⁹¹. Роспись выполнена полихромным люстром: золотисто-коричневый разных оттенков рисунок дополнен фиолетово-синим, голубым и бирюзово-зеленым цветом. Красочное богатство соответствует сложности многофигурной композиции. Среди множества всадников выделены фигуры трех мужей в богатых узорных одеждах, образующие центр композиции. Их крупные лица (на сохранившемся фрагменте видны только два) обращены друг к другу, как бы в беседе. Выше их, на заднем плане, знаменосцы со свернутыми штандартами, человек, бьющий в барабан, всадники. Надпись пересекает верхний луч звезды; обрамляют композицию узкая голубая полоска и цепочка из белых кружков, идущие по краю изразца.

Такие многофигурные «картинные» композиции, по-видимому, редко исполнялись на изразцах. Чаще можно встретить изображение двух-трех людей, иногда сидящих по сторонам кипарисообразного дерева, или фигурки животных (зайца, шакала, гепарда, медведя, льва на фоне солнца) или птиц, помещенных на фоне растительного узора в обрамлении надписи или орнамента. Из числа наиболее интересных назовем крестообразный люстровый изразец с изображением сидящих парами «беседующих» людей²⁹². На звездообразном изразце Берлинского музея четыре фигуры «беседующих» помещены на берегу водоема с рыбами; по краю изразца — надпись арабской вязью на белом фоне²⁹³. На другом звездообразном изразце, покрытом тонко исполненной люстровой росписью и также обрамленном надписью, изображены правитель на троне, фигура льва или гепарда у его ног и четверо придворных. Этот изразец, датированный 1211—1212 гг., принадлежит Метрополитен-музею в Нью-Йорке²⁹⁴.

На изразцах второй половины 13 в. люстровые росписи, сохраняя изысканный декоративный стиль, становятся более орнаментальными. Таковы отмеченные выше изразцы вераминского мавзолея Имама заде Йахья, хранящиеся в Эрмитаже, а также люстровые росписи кашанской работы с датами 1266 и 1289 гг. в собрании Государственного музея в Берлине²⁹⁵.

Уже на примере иранских стуктовых рельефов и изразцов, украшавших в свое время дворцы знати и другие светского назначения помещения, можно судить об особом характере изобразительности иранского искусства, развивавшегося в 11—13 вв. Изобразительность средневекового иранского искусства была насыщена образами народных легенд и сказаний, сюжетами придворной жизни и фольклоризированной истории, перекликаясь в этом отношении с классической поэзией. Новый характер искусства проявился и в особенностях стиля, основой которого был декоративный образный строй, гармонично сочетающий изображения, орнамент и эпиграфику. Можно полагать, что именно такой представляли классики поэзии народов Среднего Востока — Фирдоуси, Низами, Навои, Джами и другие — ту живопись на стенах дворцов и замков, о которой они писали так восторженно и образно.

В письменных источниках есть сведения и о реально существовавшей живописи, возможно близкой по стилю стенописи Лашкар-и Базара, а может быть, и более зрелой в художественном отношении. Так, Бейхаки пишет о доме, где жил в молодости Махмуд Газнави: «И комнату эту от потолка до самого пола расписали картинами из (книги) «Альфийа-Шальфийа» и всю эту книгу — и картины, и рассказы, и объяснения — там изобразили. И кроме этих картин написали еще и (другие) им соответствующие»²⁹⁶. В предисловии к «Шахнаме», написанном в 15 в. по приказу Байсонкура,

Илл.
94Илл.
97Илл.
96

сообщается, что стены комнаты, где жил Фирдоуси при дворе Махмуда Газнави, были покрыты живописью, изображавшей портреты царей и героев Ирана и Турана, оружие, лошадей и диких зверей. Мукаддаси пишет о дворце 10 в. в Ширазе, где была одна комната, украшенная живописью. О живописи на стенах зданий упоминают многие писатели 11—12 вв.²⁹⁷.

Среди ученых-иранистов распространено мнение, что искусство тематических стеновых росписей существовало в Иране только до 11—12 столетий, а позднее прекратилось совсем. Думается, что это не так. Письменные источники содержат яркие описания сюжетных изображений на стенах дворцов Тимура и тимуридов в Самарканде, Герате и других городах; есть сведения о живописи 14—15 вв. в Иране, в частности в Исфахане²⁹⁸. Традиции сюжетной стеновой живописи, как мы увидим ниже, оказали воздействие на миниатюру, которая пережила в Иране расцвет в 14—15 столетиях.

* * *

Иран — страна, где в эпоху феодализма большой высоты достигло искусство книжной миниатюры, истоки которого восходят к эпохе Сасанидов. В этом справедливо видят свидетельство высокого уровня развития художественной культуры средневекового Ирана. Однако в буржуазном искусствознании укоренился ошибочный взгляд, согласно которому искусство миниатюры было привилегией Ирана.

Марксистское искусствознание раскрывает объективные закономерности мирового художественного процесса. Мы знаем, что каждый народ, создавая и развивая свою культуру, делает неповторимый вклад в мировую сокровищницу искусства. Так было и в эпоху феодализма на Ближнем и Среднем Востоке. В развитии различных областей культуры, в том числе искусства миниатюры, свою роль сыграли арабы, иранцы и таджики, азербайджанцы и узбеки, турки и другие народы.

Наиболее ранние памятники живописи на Ближнем и Среднем Востоке относятся к домонгольскому времени. Они позволяют судить главным образом о миниатюре арабских народов, развивавшейся в Египте в 10—12 вв. и на Арабском Востоке, особенно в Ираке в 12—13 столетиях (см. гл. II и гл. III). С Фарсом — южной провинцией Ирана — пока можно связать только своеобразные миниатюры рукописи сочинений Абд ар-Рахмана ас-Суфи «Книга изображений неподвижных звезд»²⁹⁹. Книга была выполнена по заказу буидского правителя Адуд ад-даула в начале 11 в. и украшена фигурами, изображающими созвездия. Недавно опубликованы миниатюры хранящейся в музее Топкапы рукописи «Варк и Гульшах». Их датируют 13 в., и большинство исследователей связывает их с группой северо-иракских миниатюр этого времени³⁰⁰. Памятники 14 в. свидетельствуют о расцвете искусства миниатюры в Иране, а также в Азербайджане. В следующем, 15 столетии возникли условия для расцвета миниатюры в Герате и в ряде среднеазиатских городов. В 16—17 вв. искусство живописи вновь пережило высокий подъем в Азербайджане, Иране, Средней Азии и Турции.

По мере углубления наших знаний о восточной миниатюре и уточнении атрибуции уже известных и вновь открытых памятников полнее становится список средневековых городов — центров развития искусства живописи. Кроме Багдада и Каира, Исфахана и Шираза, Тебриза, Герата и Бухары сейчас уже могут быть названы Мешхед, Казвин, Самарканд, Марага и некоторые другие. Советские ученые сделали особенно крупный вклад в изучение среднеазиатской и азербайджанской миниатюры на разных этапах ее развития³⁰¹.

В нашу задачу не входит рассмотрение всей совокупности явлений, характеризующих сложную картину развития и расцвета миниатюры на Ближнем и Среднем Востоке. В этой главе мы ограничимся анализом и характеристикой художественных особенностей лишь некоторых школ иранской миниатюры. Однако, говоря о специфике отдельных региональных школ восточной живописи, никогда нельзя забывать о постоянно существовавших между ними связях, взаимодействии и основанной на этом преемственности художественных традиций. Так, нетрудно проследить влияние арабско-иракской миниатюры 12—13 вв. на тебризскую и ширазскую 14 в., гератскую школы живописи 15 в. на тебризскую первой половины 16 в. и т. д. Поэтому в ряде случаев мы будем сопоставлять иранские миниатюры с произведениями других школ, как для того, чтобы понять истоки тех или иных явлений, а также с целью показа многообразия художественных тенденций.

Обратимся в первую очередь к Ширазу — одному из древних городов на юге Ирана. В середине 13 в. он стал столицей Салгуридов и позднее продолжал играть крупную политическую и экономическую роль. В первой половине 14 в. на юге Ирана правила династия Инджуидов; с 1356 — до того, как Тимур захватил Фарс в 1393 г., — династия Музаффаридов. Родина двух великих иранских поэтов — Саади (1184—1291) и Хафиза (1300—1389) — Шираз в течение многих столетий сохранял значение крупного культурно-художественного центра Ирана.

Первоначально исследователи средневековой живописи Ближнего и Среднего Востока не выделяли как особую ширазскую миниатюру. Однако уже в 1930-х гг. накопившийся фактический материал позволил говорить о самостоятельном значении этой школы. Один из ее исследователей, М. Ага-Оглу, в своей работе 1934 г. назвал уже семь иллюстрированных миниатюрами ширазских рукописей, датированных периодом времени между 1370 и 1420 гг.³⁰² В настоящее время известно множество средневековых манускриптов, украшенных художниками-миниатюристами Шираза. Собранные исследователями новые факты свидетельствуют о важном значении ширазской миниатюры в истории иранского изобразительного искусства и о ее развитии на протяжении ряда столетий.

Когда же возникло искусство миниатюры в Ширазе? Профессор Тегеранского университета д-р Бехнам считает, что еще «до появления монголов в Иране (начало 13 в.) в Ширазе, на юге Ирана, образовалась школа живописи, специализировавшаяся на иллюстрации книг»³⁰³. Мнение это остается пока вероятным предположением, так как датированных домонгольским временем рукописей с миниатюрами ширазского происхождения пока не обнаружено. Но для характеристики ширазской миниатюры последующего времени собран и изучен огромный фактический материал. И. Шукин — один из крупнейших современных исследователей миниатюры Среднего Востока — в работах, опубликованных в 1936—1959 гг., смог с полным основанием отнести к ширазской школе множество украшенных миниатюрами рукописей 14—16 вв. Большое внимание ширазской миниатюре уделил Б. В. Робинсон. Б. Грей в своей новой работе о персидской миниатюре, изданной в 1961 г., проследил развитие этой школы живописи с 14 до 17 столетия. Как и другие исследователи, он подчеркивает значение ширазской миниатюры, особенно в 15 и в 16 столетиях³⁰⁴.

К наиболее ранним образцам ширазской живописи относятся миниатюры некоторых рукописей 30—40-гг. 14 в. И. Шукин еще в работе, посвященной живописи последних аббасидов и ильханов, обратил внимание на стилистическую идентичность миниатюр трех рукописей «Шахнаме» Фирдоуси, находящихся: одна в музее дворца Топкапы в Стамбуле (с датой—1330), другая, датированная 1333 г., в Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде³⁰⁵ и третья, дошедшая во фрагментах, с датой — 1341. От последней рукописи кроме нескольких миниатюр сохранился лист с надписью, указывающей, что рукопись была исполнена для библиотеки Кавам ад-Дина Хасана, который был везирем эмира Абу Исхака Инджу, правившего Ширазом — столицей Фарса — в 1335—1353 гг. Отнеся на этом основании миниатюры всех трех рукописей к ширазской школе живописи, И. Шукин определил их общие черты: декоративность изобразительной концепции, коренастые с большими головами фигуры людей, разводы краски, украшающие одежды, крупные цветы на красном и охристом фоне. Отмечая провинциальный характер ширазских миниатюр по сравнению с одновременной живописью столичных городов — Багдада и Тебриза, Шукин вместе с тем видит в них ценные черты искусства почвенно-иранского, сохранившего древние национальные традиции³⁰⁶.

Б. П. Денике, писавший о миниатюрах ленинградского «Шахнаме» еще в 1923 г., также подчеркивал «проявление иранского начала и в типах, и костюмах, и мотивах» при отсутствии китайского, индийского и византийского влияний. «Как будто ожидают, — писал он, — в огрубелом виде сасанидские черты»³⁰⁷. Л. Т. Гюзальян и М. М. Дьяконов, опубликовавшие миниатюры этой рукописи в 1935 г., не затронули вопроса о месте их исполнения³⁰⁸. О. Ф. Акимущкин и А. А. Иванов в издании «Персидские миниатюры XIV—XVII вв.», опубликованном в 1968 г., на основании стилистических черт отнесли миниатюры этой рукописи к произведениям ширазской художественной школы³⁰⁹.

Ленинградская рукопись украшена 52 миниатюрами. Две из них образуют фронтиспис, заполняя целиком разворот рукописи. Справа представлена охота на газелей; слева — царь на троне, окруженный придворными и слугами. Вероятно, изображен

правитель Шираза, для которого была исполнена эта рукопись. В расцветке миниатюр доминируют коричнево-красные, желтые тона и золото. Сочны по цвету одежды людей, украшенные золотым и белым узором из стилизованных цветочных мотивов. Светлые, округлые лица с крупными чертами, изображенные большей частью в три четверти, не лишены известной выразительности. Обе миниатюры заключены в золотую с черным рисунком рамку, украшенную медальонами с мотивом лотоса на голубом фоне. В трактовке изображенных фигур Гюзальян и Дьяконов справедливо отметили общность с росписями иранской керамики 12—14 вв., так называемых рейского и кашанского типов. Вместе с тем среди мотивов орнамента есть восходящие к сасанидской традиции: цепочка перлов, обрамляющая спинку дарского трона, а также крылатые гении, изображенные в геральдической композиции на красном фоне в верхней части миниатюры.

Пятьдесят миниатюр, иллюстрирующих поэму, расположены на страницах рукописи среди текста. Их сюжетами являются главным образом подвиги легендарных героев: поражение чудовищ (огнедышащих драконов, страшных дивов), бои между рыцарями и их воинами, различные чудесные поступки (например, Сиавуш скачет через огонь) и т. п. Есть среди миниатюр ленинградской рукописи и другие сцены, также излюбленные иранскими художниками: Бахрам Гур на охоте и трагическая смерть Азаде, Рустам освобождает Бижана из заточения в колодезе, убийство Сиавуша, казнь Маздака, гибель рыцарей в горах под снегом. . .

Фигуры людей, изображенных на миниатюрах ленинградской рукописи, коренастые и большоголовые. Контуры обведены четкой, иногда грубоватой темной линией. На лицах обозначены глаза, нос, усы и бороды. Передан рисунок кольчуг и вооружения; размытыми красками или орнаментом украшены одежды. Так же условно и плоско трактованы элементы пейзажа: горы, показанные ломающимися под острыми углами линиями, обведенными по контуру красной, синей или охристо-желтой красками, а также деревья, обобщенные купы которых состоят из множества листьев и плодов. В сценах, происходящих в интерьере, фигуры размещены на фоне арок и ниш или кирпичной кладки стен, увенчанных карнизом. Чаще всего фон, на котором расположены изображения, представляет ровно закрашенную карминно-красную или охристо-желтую поверхность. В расцветке фигур и предметов довольно много золота, разных оттенков красного, желтого, фиолетового, зеленого.

Надо отметить динамизм в передаче многих сцен, например, переправы Кай-Хосрова, Фарангиса и Гива через реку Джейхун, Бахрам Гур, борющегося с драконом, и др. Вместе с тем даже в статичных композициях фигуры и лица персонажей наделены известной выразительностью. Все это является свидетельством незаурядного дарования художников, исполнявших миниатюры ленинградской рукописи.

Миниатюры «Шахнаме» 1330 г. из собрания Топкапы сходны с ленинградскими по стилю исполнения, а также в трактовке многих персонажей (например, фигуры Азаде, поверженной на землю Бахрам Гуром) и элементов пейзажа. В этом отношении следует обратить внимание на миниатюру, изображающую смерть рыцарей Кай-Хосрова в горах под снегом³¹⁰. Горная местность передана в виде острых вершин, грозящих одна над другой. Контуры гор, в отличие от ленинградских миниатюр, обведены несколькими полосами краски. Однако композиционные приемы, ритмично уравновешенное расположение фигур и предметов, а также характер их трактовки говорят о единстве стиля, в котором работали миниатюристы этих двух рукописей.

Очень интересна миниатюра из «Шахнаме» 1341 г., ныне принадлежащая Художественной галерее в Балтиморе³¹¹. Удлиненная по формату (24×10 см) композиция изображает довольно необычную жанровую сцену — посещение Бахрам Гуром крестьян. Фризовобразно расположенные фигуры — Бахрам Гур, сидящий под деревом, женщина, доящая зебу, и крестьяне — исполненные киноварно-красной, сиреневой, зеленой красками и черным контуром, четко выделяются на светлом охристом фоне, напоминающем стенную поверхность.

Сейчас к рассмотренной стилистической группе относят миниатюры свыше десяти манускриптов, находящихся в коллекциях разных стран³¹². К ширазской школе первой половины 14 в. принадлежат миниатюры рукописи «Калила и Димна» 1333 г.³¹³, иллюстрации трехтомного манускрипта Садака ибн Абд аль-Казим Ширази, переписанного в 1330—1340 гг., находящегося в Бодлеянской библиотеке³¹⁴, а также миниатюры рукописи «Всеобщей истории» Табари, находившейся в коллекции Кеворкиана³¹⁵. Очень

Илл.
98Илл.
99Илл.
100

сходна трактовка воинов, одетых в кольчуги, скачущих на черных и белых конях, стреляющих из лука. На миниатюре, представляющей битву иранцев и арабов, изображен белый боевой слон с тремя сидящими на нем воинами — мотив, своей трактовкой вызывающий в памяти согдийскую роспись дворца Варахша под Бухарой.

По стилю близка к ширазским также миниатюра из рукописи «Шахнаме» Фирдоуси 1325—1335 гг., хранящаяся в Галерее искусств Фрир в Вашингтоне, происхождение которой Б. Грей связывает с г. Исфаханом³¹⁶.

Стиль рассмотренных миниатюр объединяет восходящая, вероятно, к древней иранской традиции монументально-декоративная концепция, требующая изображения крупных по масштабу фигур, заполняющих все поле миниатюры и расположенных как бы на первом плане одна рядом с другой. Сообщая экспрессию фигурам, художник, однако, не передает их объема, а также пространства окружающей среды. Фоном, как правило, служит ровно окрашенная цветная поверхность, что и является одной из черт, указывающих на связь этих миниатюр со стенописью.

Однако в середине 14 в. этот стиль живописи не был единственным в изобразительном искусстве Среднего Востока. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить ширазские миниатюры с одновременными произведениями азербайджано-тавризской школы живописи, с иллюстрациями знаменитой рукописи «Шахнаме», так называемого демоттовского экземпляра, время создания которого относят к 1330—1340 гг. Это крупные удлиненного формата миниатюры (в среднем 20×30 см), каждая из которых занимала в рукописи целую страницу. Известно свыше 50 миниатюр этой рукописи, попавших в самые различные музеи мира³¹⁷. Исследователи отмечают в стиле миниатюр демоттовского экземпляра черты, с одной стороны, воспринятые от традиций арабо-месопотамской школы, с другой — от китайской живописи этого времени. И то и другое влияние переработаны, хотя и в разной степени, на древней местной основе.

Живопись миниатюр «Шахнаме» 1330—1340 гг. декоративна и в известной мере монументальна по стилю. В этом она сходна с ширазской. Художник использует глубокий синий тон и золото в качестве общего фона, на котором рельефно выступают фигуры и пейзаж. Удлиненный формат придает фризообразность композициям. Декоративность достигается ритмом цветовых пятен и рисунком, образующим сложный узор. Но художника интересуют не только декоративные задачи. Он внимательно изображает людей, придает выражение их лицам, наделяет индивидуальными чертами. На миниатюре, изображающей бой Искандара с драконом, особенно интересна группа всадников, составляющих свиту³¹⁸. Люди переговариваются между собой, на лицах многих из них написано удивление, блещут широко раскрытые глаза. Склонность художника к характеристике состояния изображенных людей сказалась в исполнении и других миниатюр. Подлинным драматизмом проникнута сцена встречи Фаридуном гроба с телом сына³¹⁹, глубокое горе выражено в позах и лицах персонажей на миниатюре «Катафалк Александра Великого»³²⁰. Такого своеобразного психологизма не знала одновременная ширазская живопись.

По-разному понимали художники и задачу передачи окружающей среды. В миниатюрах тебризского «Шахнаме» особенно заметно влияние китайского пейзажа. Правда, хребты гор, поросших лесом, тебризский миниатюрист передавал условно, но все же он создавал иллюзию многих планов, чего совершенно нет в плоскостно трактованных элементах пейзажа ширазских миниатюр. Кроме того, тебризский художник, не нарушая декоративного стиля, вводил условную перспективу и моделировал фигуры людей, изображая складки на их одежде приемами, напоминающими арабо-месопотамскую миниатюру. В целом тебризская миниатюра этого времени — художественное явление, более развитое и сложное по мастерству, чем рассмотренные произведения ширазской школы. Однако последние привлекают своеобразием и целостностью своего монументально-декоративного стиля.

Во второй половине 14 в. в развитии ширазской миниатюры, по-видимому, произошел качественный перелом, появились новые стилевые особенности: усилилось декоративное начало, ослабели связи с настенной живописью, миниатюра приобрела более книжный характер. По сравнению со стилем первой половины 14 в. изменяется масштаб изображений, появляется пространство, условно переданное несколькими планами, и свободно заполненное фигурками людей. Эти тенденции ясно выражены в иллюстрациях рукописи «Шахнаме» 1370 г., хранящейся в музее дворца Топкапы

Илл.
82

в Стамбуле³²¹. Миниатюры исполнены яркими чистыми красками, их композиции лаконичны и выразительны. На одной из них изображен Бахрам Гур, сражающийся с драконом. На светлом фоне лужайки художник поместил дракона — голубого с золотой чешуей, коричневым хребтом, черными рогами и красной огнедышащей пастью. Тело и лапы чудовища обвиты черными с золотом стеблями растений. Змееобразно изогнутая фигура чудовища, занимающая всю нижнюю часть композиции, подобна затейливой орнаментальной арабеске. Как красочное пятно в общей узорной композиции воспринимается и фигура Бахрам Гур, контрастно выделенная в правой части миниатюры. Царственный всадник, стреляющий из лука, изображен в яркой красной, синей и желтой одежде, в золотом снаряжении, верхом на черном коне. Звучностью красок и изысканностью контрастных сочетаний миниатюра напоминает драгоценную эмаль.

На миниатюрах стамбульского «Шахнаме» по-новому трактуется пейзаж. Это не отдельные элементы, являющиеся скорее символами, чем воспроизведением природы, а передача природной среды, в которой происходит изображенное действие. Фоном служит светлая поляна с редкими кустиками травы, расположенными в строго орнаментальном ритме; верхний, то есть дальний ее край обозначен волнистой линией; над поляной простерлось голубое небо. Таким образом, условно, но передано пространство с высоким горизонтом.

Этот прием трактовки пейзажа, характерный и в дальнейшем для ширазской миниатюры, в более разработанном виде находим мы в миниатюрах рукописи «Шахнаме» 1393 г., принадлежащей Египетской Национальной библиотеке в Каире³²².

Рядом с каирской «Шахнаме» следует назвать рукопись «Калила и Димна» Национальной библиотеки в Париже, миниатюры которой исполнены, по-видимому, в 90-х гг. 14 в., а также рукопись «Шахиншахнаме» 1397 г., принадлежащую Британскому музею в Лондоне³²³. Среди миниатюр, украшающих последнюю, особенно примечательно изображение стойбища. На первом плане очень живо передана жанровая сцена: женщина с ребенком на руках готовит на очаге еду, рядом мальчик, выходящий из юрты. Фоном служат высокие, покрытые «кудрявыми» уступами горы, по которым спускаются всадники и пешеходы, нагруженные разным скарбом. Расположение фигур, то видимых целиком, то скрытых за утесами, создает ощущение глубины пространства. Горы окрашены полосами в светло-зеленоватый, голубоватый и коричневый тона, на фоне которых декоративно выделяются красочные одежды людей.

Илл.
102

К концу 14 в. относят исследователи миниатюры рукописи «Хамсе» Амир Хусрау Дихлави, хранящейся в Институте востоковедения в Ташкенте³²⁴. По стилю исполнения, трактовке персонажей и их костюмов миниатюры этой рукописи близки рассмотренным выше. Однако их отличительной особенностью является эмоционально-лирическое начало, положенное в основу образных характеристик. Это сказалось в отборе сюжетов — немногочисленных интимных сцен, в композиционном и красочном строе, в преобладании теплых желтовато-охристых тонов. На миниатюре, изображающей Ширин, получившую письмо Хосрова, сохранилась надпись художника Мусали.

1398-м годом датирован единственный в своем роде памятник «чистого пейзажа» в истории книжной миниатюры Среднего Востока. Это 11 иллюстраций в «Антологии» ираноязычной поэзии, написанной каллиграфом, уроженцем Багбахана (города на юге Фарса). Рукопись хранится в Музее турецкой и исламской культуры в Стамбуле. Большинство ученых, писавших о миниатюрах этой рукописи, — М. Ага-Оглу, А. Сакисьян, Б. П. Денике, И. Шукин — связывают их происхождение с ширазской школой живописи (с самим Ширазом или с г. Багбаханом)³²⁵. Однако Г. А. Пугаченкова³²⁶, указывая на близость мотивов этих миниатюр со стенными росписями Самарканда конца 14 — начала 15 в., считает их произведениями среднеазиатского искусства.

Илл.
109

Не вдаваясь сейчас в суть спора и считая, что вопрос о месте происхождения рукописи и миниатюр требует дальнейшего исследования, я обращаюсь к ним, как к уникальным не только по сюжету, но и по его трактовке. При характеристике миниатюр справедливо подчеркивают фантастический характер композиции, чрезвычайную стилизацию и необыкновенный колорит. Действительно, эти миниатюры по рисунку, ритмическому и красочному строю более всего напоминают узорный восточный ковер или вышивку. Контрастные — светлые и темные — красочные пятна, обозначающие поляны, горы и небо, создают общую уравновешенную цветовую ком-

позицию. На этом фоне, образуя ритмичный, напоминающий орнамент узор, размещены разнообразные деревья — кипарисы и карагачи, плакучие ивы и пальмы, — плавно изогнувшие свои стволы и ветви, покрытые пышной листвой и цветами и окруженные, как гирляндами, стайками птиц. Узорно-декоративный ковровый характер композиций не исключает, однако, сюжетного начала. Так, на одной из миниатюр³²⁷ в нижней ее части изображена светло-желтая поляна, пересеченная ручьем, впадающим в озеро. По озеру плывут лебеди. Удивительно звучен по краскам и красив по рисунку узор, образованный двумя деревьями, растущими по берегам ручья; их ветки усыпаны белыми цветами и фигурками птиц. «Дальний» план композиции (верхняя часть миниатюры) составляют две темные горы и синее небо, на фоне которых видны деревья с золотыми листьями, белыми и розовыми цветами.

Глядя на этот сказочный пейзаж, рождающий поэтичный образ вечно живого цветущего сада, невольно вспоминаются слова Хафиза:

*«О, боже! В дни цветенья роз прости рабу его поступки —
Пусть радуется кипарис и весело ручей струится!»*³²⁸

Наряду с чарующей глаз узорно-декоративной ковровой трактовкой пейзажа, пример которой представляют миниатюры стамбульской рукописи, в это время уже сложилась и иная концепция образной передачи природы. Пример ее мы находим среди замечательных миниатюр, которыми украсил рукопись «Хамсе» Хаджу-и Кермани в 1396 году багдадский художник Джунайд Султани (см. гл. II, стр. 60—61); рукопись эта сейчас принадлежит Британскому музею в Лондоне. На миниатюре «Единоборство» фигурки спешившихся для схватки рыцарей изображены на фоне светлой поляны, которая окружена ветвистыми с пирамидальными кронами деревьями и скалами, похожими на куски застывшей лавы. Не нарушая декоративный строй образа, художник в своем произведении передал ощущение пространства не только масштабным соотношением маленьких фигурок людей с окружающей их природой, но и некоторыми другими приемами. Мы видим всю сцену несколько сверху, замечаем овальность поляны, понимаем, что одни предметы ближе к нам, другие, частично закрытые ими, дальше от нас.

Иначе, чем миниатюрист стамбульской «Антологии», решил Джунайд Султани и задачу колорита, построив его на сочетании голубовато-зеленых холодных и охристо-желтых теплых тонов, на тонких нюансах в окраске зеленых куп деревьев, голубоватых и желтых замшелых скал и поляны, покрытой множеством кустиков травы. Только фигурки воинов в золотых доспехах, а также покрытые боевыми попонами их кони сверкают как драгоценности на общем не ярком фоне зелени.

Джунайд Султани в рамках декоративного образного строя средневекового искусства сделал важный шаг вперед по пути овладения художником-миниатюристом реальным пространством и колоритом природы. Эти задачи ширазские миниатюристы также начали решать в конце 14 в., но достигли особенно больших успехов на этом пути в 15 столетии, когда не только ширазская, но и миниатюра других художественных центров Ближнего и Среднего Востока вступила в период своего высокого расцвета. Искусство миниатюры до конца порывает связь и зависимость от настенной живописи, становится самостоятельным, обретает ярко выраженную декоративную специфику, соответствующую задачам украшения рукописной книги. Не только месторасположение, но и сам характер миниатюры находится в очень точном и тонком эстетическом соответствии со всеми элементами художественного оформления рукописи: почерком, которым она написана, орнаментом на полях, форзацем, заставками, концовками и т. д.

В течение 15 в. художники Ближнего и Среднего Востока совершенствовали декоративный образный строй миниатюры, специфичный по своей графической и колористической структуре. Композиционно каждая миниатюра этого времени представляет законченное художественное целое, в котором все изображенные фигуры и предметы подчинены ритму плавных певучих линий и тонкой гармонии сочных красочных пятен, составляющих декоративный многоцветный узор. Опираясь пластически выразительной изящной линией и чистыми, яркими красками, художник-миниатюрист добивался нужного ему эмоционального звучания образа, передавая его поэтическую сущность. Работа художника начиналась с линейного наброска, который первоначально исполнялся тонким пером. Лишь убедившись, что графическая композиция найдена, художник обводил контуры краской и приступал к иллюминавке. Ей также предшествовал своего рода эскиз. Сохранились миниатюры, на которых

отдельными мазочками краски, нанесенными на контурные фигуры и предметы, художник лишь наметил расположение цветовых пятен, но почему-то прервал на этом работу и не приступил к раскраске миниатюры.

Одновременно с совершенствованием декоративно-выразительных средств художники решали в 15 в. и новые изобразительные задачи. Усилилось жанровое начало в миниатюре. Богаче и разностороннее стала характеристика образа человека, его действий, состояний, движений. Разрабатывались приемы передачи эмоций изображенных персонажей жестами, а иногда и выражением лиц. Художники отказались от условно-символического обозначения природной среды и нашли средства, позволившие создавать реальный образ пейзажа. То же можно сказать и в отношении архитектуры, которую стали передавать то как среду, где происходит событие (если изображен интерьер), то как фон.

Крупные достижения ширазских художников выявляются уже в первые десятилетия 15 в. в циклах миниатюр, украшающих рукописи «Антологий» ираноязычной поэзии. Особенно выделяется «Антология» 1410 г., переписанная каллиграфом Махмуд ибн Муртаза аль Хусайни для тимурида Искандар-Султана, правившего на юге Ирана с 1409 по 1414 г. Ныне рукопись находится в коллекции Гюльбенкяна в Лиссабоне. Тридцать восемь крупного размера (24×15 см) миниатюр занимают каждая целую страницу³²⁹. Художник или художники, их исполнявшие, большое внимание уделили передаче среды, на фоне которой разыгрывается та или иная сцена, трактуя ее как целостную картину пейзажа с неизменной лужайкой, покрытой кустиками травы, рекой на первом плане и «кудрявыми» холмами в верхней части миниатюры. Таков пейзажный фон миниатюры «Дараб, плененный Искандаром», действие которой представлено на нежно-голубой лужайке.

Художник легко справился с многофигурной композицией, расположив изображенные персонажи ярусами. В среднем из них — Искандар, торжественно восседающий на коне, покрытом золотой попоной, и пленный Дараб, внизу — вдоль реки — всадники, сражающиеся в жестокой схватке; сверху — группа воинов, частично скрытых за холмистым краем поляны. Таким путем, не меняя масштаба фигур, художник условно расположил их в пространстве.

Композиция миниатюры представляет красивый многоцветный узор, составленный из ритмично расположенных фигур всадников; цепочка воинов на переднем плане подобна блестящему яркими красками и золотом орнаменту. Декоративную узорность миниатюры дополняют растительные мотивы, выполненные на полях рукописи. Художника, создавшего эмоционально-выразительный декоративный образ, увлекали красочность зрелища, пафос и торжество победы, а не драматизм боя. Не следует также искать трагических нот в сцене «Пленные перед Хосровом», хотя их жестокая казнь изображена рядом, на левом листе того же разворота рукописи. Правда, художник придал некоторую выразительность жестам и даже лицам изображенных людей, но в образном строе миниатюры доминирует торжественно-праздничный характер придворного события, насыщенного красками богатых одежд и головных уборов восточной знати.

На миниатюре «Бахрам Гур видит изображение семи красавиц» воспроизведен интерьер помещения. Четыре человека стоят в высоком круглом зале, пол которого выложен изумрудно-зелеными изразцами, стены покрыты многоцветной с обилием голубого и золота узорной декорацией, а окна задрапированы красочными тканями. Вверху стен, под небольшими куполками, написаны портреты семи красавиц в разных по цвету одеждах. Композиция, построенная на четком ритме вертикальных линий, чарует богатством красок.

Отметим еще миниатюру «Авраам, низвергнутый в пламя». Декоративная выразительность композиции основана и здесь на сочетании двух планов: костер, образующий красивое кольцо пламени, виден как бы сверху, а фигура пророка, сидящего на ковре из цветов, в фас.

Этот прием, но в применении к сложному архитектурному пейзажу, использовали художники и другой иллюминированной в 1410—1411 гг. «Антологии», исполненной для Искандар-Султана, а ныне хранящейся в Британском музее в Лондоне³³⁰.

На одном из разворотов этой довольно маленькой по размеру рукописи ($15 \times 9,8$ см) изображена Мекка: слева Кааба, окруженная фигурами паломников; справа — окрестности города, песчаные холмы и среди них узорные шатры. Наряду с попыткой примене-

Илл.
103

Илл.
104

ния перспективных сокращений обращает внимание подробная передача рисунка кладки каменных стен города и деталей декоративного убранства Каабы.

Стиль рассмотренных миниатюр из «Антологий», возможно, сложился под влиянием багдадской живописи круга Джунайда Султани.

Но в Ширазе в первой половине 15 в. было и другое, более традиционное стилевое направление, которое характеризуют превосходные миниатюры «Шахнаме», исполненной по заказу другого тимурида — Ибрахим-Султана, владевшего Ширазом с 1415 по 1435 гг. Рукопись, хранящаяся ныне в Оксфорде в Бодлеянской библиотеке, датируют временем между 1425 и 1435 гг.³³¹

Миниатюрист, украсивший эту рукопись, унаследовал ширазские художественные традиции конца 14 столетия. Его произведения отличаются лаконизмом средств художественного выражения: фигуры людей и животных как бы распластаны на плоскости листа, образуя гармоничную, уравновешенную, как правило, немногочисленную композицию. Достаточно, однако, сравнить миниатюры этой рукописи и «Шахнаме» 1370 г., чтобы ощутить, насколько совершеннее стало мастерство художников и сложнее созданные ими образы.

На миниатюре «Рустам ловит Рахша в табуне диких лошадей» огнецветный Рахш, вороной и черный кони, а также пастух в голубой одежде образуют мощное по звучанию красочное пятно, сразу привлекающее наше внимание. Справа уравновешивает композицию коренастая в многоцветных с золотом доспехах фигура Рустама, заарканившего своего скакуна. Сильный, уверенный рисунок, плавная линия очерчивает силуэты людей и животных; удивительно живо и выразительно передают разнообразные движения разнонаправленный стремительный бег коней, напряжение Рустама, его упругие ноги, могучий торс. Дикий черный конь, раскрывши пасть, протестующе ржет в сторону богатыря, повернувшегося к нему. Горизонт поднят так, что все действие разыгрывается на фоне светлой коричневато-розовой поляны, над которой сверкает золотое небо. При интенсивности примененных цветов колорит миниатюры строг, в нем преобладают коричневая, черная краски и золото. Миниатюра как бы врезана в лист рукописи и некоторые ее фигуры изображения выступают за ее обрамление.

Если в эмоциональном строе этой миниатюры звучат мужественные ноты, то в сценах, изображающих Бахрам Гура и Азаде, а также Бижана и Маниже, ощутимо лирическое настроение. Миниатюры органично входят в «верстку» страниц рукописи, сочетаются с текстом и орнаментальными вставками. Нередко фигура какого-либо персонажа или крона дерева выступают за золотую рамку миниатюры, на поля страницы.

К бодлеянским стилистически близки иллюстрации в рукописи «Антологии», выполненной в Ширазе в 1420 г. для библиотеки Байсонкура (сына и везира тимурида Шахруха, правившего в Герате). Ныне эта рукопись находится в Государственном музее в Берлине³³². Художник, создавший эти миниатюры, использует лаконичный язык сильных ритмичных линий и ярких локальных по тону красочных пятен, выразительность движений, а также стремится к декоративной цельности и завершенности композиций. В сцене битвы Хосрова и Бахрама фигуры мчащихся в смертельной схватке всадников читаются ярким и очень динамичным по силуэту пятном на фоне светло-коричневого пейзажа с ширазскими «кудрявыми» холмами и скалами, из-за которых видны головы воинов в черных шлемах, разноцветные стяги и синее небо. Обрамление миниатюры, как бы врезанной в текст на странице рукописи, ломается под прямыми и острыми углами; «потрясенный» текст расположен то горизонтальными, то наклонными строчками.

Миниатюры рассмотренных рукописей характеризуют прочно сложившиеся художественные традиции и высокий для того времени уровень развития ширазской живописи первых десятилетий 15 в.

В 40-х гг. этого столетия наряду с Ширазом, по-видимому, создалась локальная школа иранской миниатюры в городе Йезде. По мнению И. Шукина, иллюстрации нескольких рукописей, исполненных в это время йездскими художниками, сходны с ширазскими, но отличаются более архаическими чертами. По письму они грубее ширазских миниатюр начала 15 в. и больше напоминают «примитивы» 14 в.; фигуры изображенных людей массивны и тяжеловесны, пейзаж условен, линии рисунка — толще³³³.

Илл.
108

К Йездской школе относятся миниатюры рукописи «Шахнаме» 1445 г., принадлежащей ленинградскому отделению Института востоковедения³³⁴. Лаконизм декоративных приемов (особенно в передаче пейзажа) и известная монументальность композиции сближает их с традициями ширазской живописи 14 в. Фигуры людей большеголовые, с крупными чертами одинаковых по выражению лиц. Краски яркие, образующие подчас резкие сочетания. Для художественных приемов миниатюристов, украшавших эту рукопись, характерны изображение скал, напоминающих коралловые образования, а также динамичная форма облачков на небе, как бы гонимых ветром.

Илл.
107

К Йездской школе, мне думается, принадлежат также миниатюры другой рукописи «Шахнаме», хранящейся в ленинградском отделении Института востоковедения³³⁵. Л. Т. Гюзальян и М. М. Дьяконов предположительно датировали эти миниатюры началом 15 в.; Б. П. Денике, а затем Б. В. Робинсон связали их исполнение с Ширазом³³⁶. Между тем архаическая лапидарность их стиля, стремление художника просто, четко и выразительно охарактеризовать каждый изображенный персонаж и предмет, декоративный строй немногих чистых красок, а также прием изображения гор в форме, напоминающей кораллы, позволяют сблизить их с йездскими миниатюрами 40-х гг. XV в.

Одновременно продолжала развиваться миниатюра в Ширазе.

Илл.
105

Девять миниатюр одной из ленинградских рукописей «Шахнаме», принадлежащей Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, Л. Гюзальян и М. Дьяконов датировали 15 в. и отнесли к гератской школе живописи³³⁷. Однако уравновешенная симметрия композиций, свободное расположение фигур равномерно по всей поверхности листа, а также некоторые приемы изображения костюмов заставляют думать, что мы имеем дело с произведениями ширазских мастеров. Характерна также цветовая гамма. Так, например, на миниатюре, изображающей юношу-сапожника, одолевающего льва, яркие многоцветные одежды людей, коричнево-желтая фигура льва и зеленая купа дерева контрастно выделяются на фоне светло-сиреневой поляны и золотого неба.

По композиции и трактовке очень близки сцена «Бахрам Гур и Азаде» в ленинградской рукописи и миниатюра с изображением Бахрам Гура, охотящегося на птиц, в рукописи «Шахнаме» одного частного собрания в Лондоне. И. Щукин считает миниатюры лондонской рукописи безоговорочно ширазскими³³⁸. Предположительную их датировку 1440 г. возможно отнести и к нашей ленинградской рукописи.

Характеристику ширазских миниатюр первой половины XV в. следует закончить рассмотрением переписанной в 1444 г. крупноформатной рукописи «Шахнаме», украшенной 17 миниатюрами (хранится в Национальной библиотеке в Париже)³³⁹. Предполагают, что находившийся ранее в коллекции Голубева, а затем поступивший в Музей искусств в Кливленде (США) фронтиспис с двумя крупными многофигурными миниатюрами происходит из этой парижской рукописи. В таком случае его надо признать шедевром ширазской живописи середины 15 в.³⁴⁰

Илл.
106

Обе миниатюры представляют единую композицию, изображающую придворный пир, устроенный в саду, на зеленой лужайке у ручья, под сенью ветвистых деревьев. В правой части фронтисписа — огромный узорный шатер, под сенью которого пируют юный принц и молодая женщина, окруженные придворными. Слева от шатра, на ковре, группа вельмож; ниже, на берегу ручья, фигуры сидящих гостей, слуги с кувшинами, музыканты... В левой части фронтисписа кроме гостей изображены слуги, несущие столы с яствами, воины, один из которых отгоняет толпу зевак. Всего на фронтисписе мы видим около 70 персонажей — количество, невиданное доселе в произведениях книжной миниатюры. Все они расположены группами, композиционно образуя полукруги по отношению к шатру. Необычайно богаты краски миниатюры, на первый взгляд кажущиеся несколько пестрыми. На общем светло-зеленом фоне фигуры в разноцветных одеждах образуют ритмичные «цепочки» красочных пятен разного оттенка — красных, зеленых, синих, желтых, сиреневых, голубых, коричневых и других цветов. На одеждах показаны складки ткани, а также украшающие их узоры. На головах персонажей разнообразны по форме и цвету головные уборы и белые чалмы. Сверкают золотом оружие, бронзовая утварь, расписанный кобальтом белый фарфор. Орнаментальное и красочное богатство композиции дополняют цветущие, покрытые пышной зеленой листвой кусты и деревья, узоры на коврах, а также затейливые по форме, несущиеся по ветру облачка на фоне золотого неба.

Декоративная условность (высокий горизонт и плоскостная трактовка, благодаря которой ковры вместе с фигурками сидящих на них людей кажутся аппликацией, исполненной по зеленому фону лужайки) не мешала художнику при общей гармоничной уравновешенности композиции внести в нее много движения. «По-ширазски» округлые лица — бородатые, усатые и безбородые — с миндалевидными, «смотрящими» глазами обращены то в сторону шатра, то к собеседнику, наделены известным психологизмом. Но главное, чем передано состояние людей, диалог и связь между ними, — это жесты и позы. Выразительна жестикуляция повернувшихся один к другому гостей, сидящих перед шатром на ковре и на траве; особенно оживленной изображена группа женщин. В левой части композиции привлекает внимание кучка отгоняемых зевая. Один из них протестующе поднял руку, другой согнулся, защищаясь от удара; лица их серьезны и злы. Очень экспрессивна фигура воина, сильно наклонившегося и занесшего над головой трость. Рядом с ним два оживленно беседующих мужчины, заметно выделенные среди остальных зрителей, спокойно сидящих по-восточному, поджав под себя ноги. Словом, во всем видно стремление художника вдохнуть в свое произведение как можно больше жизни, не нарушая, однако, традиционных канонов изображения и не отказываясь, а, наоборот, совершенствуя декоративный эмоционально-красочный художественный язык миниатюры.

Анализ ширазской миниатюры показывает, что в первой половине 15 в. по своим эстетическим задачам и мастерству она играла ведущую роль среди региональных школ живописи Среднего Востока. Расцвет искусства миниатюры в это время начался также в столичном тимуридском Герате.

Общепризнанным шедевром гератской живописи первой половины 15 в. являются крупноформатные миниатюры рукописи «Шахнаме», выполненные в 1430 г. для мирзы Байсонкура³⁴¹. Рукопись принадлежит Голестанскому музею. Миниатюры великолепны по композиции, мастерству рисунка, гармонии красок. Однако в решении проблем передачи движений, архитектурного стаффажа и фона они, при очень высоком мастерстве исполнения, остаются в пределах того, что наблюдали мы в ширазской миниатюре 10—20-х гг. 15 столетия. То же можно сказать о превосходных миниатюрах рукописи «Хамсе» Низами из собрания Эрмитажа, написанной в Герате в 1431 г.³⁴²

Живописные школы Шираза и Герата активно взаимодействовали. Однако Шираз, по-видимому, довольно долгое время имел приоритет в постановке и решении проблем новаторского значения. С кливлендским диптихом из «Шахнаме» 1444 г. по сложности композиции и живости трактовки изображенных сцен могут быть сопоставлены только произведения Бехзада, созданные в последней четверти 15 в.

Лишь творчество «Рафаэля Востока», несравненного гератского художника Камал ад-Дина Бехзада достигло такой высоты и совершенства, которых не знал ни один из современных ему миниатюристов. Бехзад — поразительный мастер рисунка и колорита. Декоративный образ его произведений очень сложен, построен на тонком соотношении целого и множества частных, смелой экспрессии, свободной компоновке фигур и предметов, выразительности штриха, богатстве цветовых пятен. Никто до Бехзада не умел так органично, в пределах декоративного образного строя миниатюры с ее условными канонизированными приемами, так многогранно и непосредственно живо передавать события, о которых повествуют его произведения, украшающие рукописи «Бустана» Саади (Египетская национальная библиотека в Каире) «Хамсе» Низами (Британский музей в Лондоне), «Зафарнаме» Шараф ад-Дина Али Йезди (университет Дж. Хопкинса в Балтиморе). Поразительны исполненные им лирические сцены к поэме «Лейла и Маджнун» Амира Хусрау Дихлави, а также портреты, свидетельствующие о стремлении художника к созданию проникновенного образа человека³⁴³.

Однако и для Шираза вторая половина 15 столетия не была периодом упадка живописи. В середине 15 в. Шираз оказался под властью династий туркменских (огузских) кочевников Кара Коюнлу, а с конца 60-х гг. — Ак Коюнлу, государство которых просуществовало до 1502 г. Стиль миниатюр, исполненных в это время на юге и западе Ирана, получил в научной литературе название туркменского.

Проблема туркменского стиля довольно долго дискутировалась учеными³⁴⁴. Не исключая возможности существования ответвлений этого стиля в северных областях Ирана и в Азербайджане, сейчас можно считать доказанным, что основным центром миниатюры в пределах государств Кара Коюнлу и Ак Коюнлу оставался Шираз и что,

таким образом, живописная традиция на юге Ирана в течение 15 столетия не прерывалась.

Действительно, анализ миниатюр туркменского стиля показывает, что их художественные особенности органично связаны с традиционно-ширазским направлением предшествующего времени. На новом стилевом этапе ширазская миниатюра сохранила простоту художественного языка, ясность безыскусной композиции, обобщенность в характеристике фигур и предметов, светлый колорит. Вместе с тем появились и новые черты: особая интенсивность цвета, своеобразие облика коренастых, сильных фигур. Под воздействием гератской живописи постепенно нарастает насыщенность композиции и некоторая изощренность рисунка.

Среди лучших произведений туркменского стиля, исполненных в Ширазе, следует назвать миниатюры в рукописях «Хамсе» Низами 1450—1460 гг. (Лондон, Королевское Азиатское общество), «Шахнаме» 1486 г. (Лондон, Британский музей) и другие. Большую художественную ценность представляют миниатюры из рукописи «Хаварнаме» («Книга о солнце»), рассеянные по нескольким музеям и частным коллекциям. Некоторые из них имеют даты — 1476 и 1487 и подпись художника Фархада. Особенно изысканна по цвету композиция «Ангел Гавриил провозглашает апофеоз Али», находящаяся в частном собрании³⁴⁵. Выразительны крупные фигуры Али, старика, приложившего ко рту «палец удивления», и спускающегося к ним ангела. Яркие синие, красные и зеленые одежды с белым и золотом выделяют фигуры на пейзажном фоне, похожем на ковер. Сцена представлена в цветущем «райском» саду с прудом, где плавают белые лебеди, а деревья и кусты с золотыми стволами, плодами и листьями сплетены в изящный орнамент. Следует отметить, что художники, исполняя миниатюры на религиозные сюжеты, представляли мусульманских «святых» в земной обстановке, среди людей, наделенными обычными человеческими свойствами. Только нимб в виде языков пламени вокруг головы да крылья у ангелов указывают на мифологичность изображенных персонажей, их религиозное значение.

К концу 15 и самому началу 16 в. относятся три ширазские рукописи «Хамсе» Низами, хранящиеся в Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде³⁴⁶.

Разделенные сравнительно небольшим промежутком времени, менее чем в 30 лет, миниатюры этих рукописей свидетельствуют о развитии ширазского стиля и о наличии в нем нескольких направлений.

Самая ранняя из этих рукописей, датированная 1479 г., украшена небольшого формата миниатюрами, расположенными среди текста так, что его колонки уступами «врезаются» в иллюстрации. Композиции миниатюр чаще всего построены по диагонали, при этом выделены основные фигуры, а второстепенные полускрыты скалами, деревьями, архитектурой. Живопись отличается изяществом письма и своеобразием колорита: в фонах голубой тон переходит в сиреневый, обилие серых и зеленых оттенков делает гамму красок мягкой, хотя главные персонажи выделены яркой расцветкой одежд.

Трактовка пейзажа на некоторых миниатюрах напоминает произведения гератской живописи первой половины 15 в. и позволяет характеризовать стиль иллюстраций «Хамсе» 1479 г. как своего рода промежуточный, связывающий две одновременно развивавшиеся на Среднем Востоке художественные школы.

Миниатюры другой рукописи «Хамсе», исполненной в 1491 г., по композиции и колориту наиболее типичны для ширазской художественной традиции, что можно легко проследить, сравнивая их с произведениями живописи как первой половины 15 в., так и созданными в 16 столетии. Художник, располагая фигуры людей и элементы пейзажа на плоскости листа, хотя не соблюдал строгой симметрии, но стремился к гармонично уравновешенной, спокойной композиции. Такова, например, сцена, изображающая прибытие Ширин к месту работы Фархада. На этой миниатюре все характерно ширазское: компоновка листа с врезанными в верхние углы колонками текста; трактовка фигур, каждая из которых репрезентативна и как бы замкнута в своем четко очерченном контуре силуэте; изображение пейзажа в виде светлой поляны с кустами и отдельными деревьями, а также скалами, которые напоминают растущие кораллы, и, наконец, преобладание светлых тонов в колорите. Очень близкую аналогию этому произведению не только по стилю, но и по трактовке сюжета представляет миниатюра второй половины 15 в. в «Хамсе» Низами, принадлежащей Институту искусств в Миннеаполисе (США)³⁴⁷.

Илл.
112

Илл.
113

Илл.
114

Особое стилевое направление ширазской живописи представляют миниатюры ленинградской «Хамсе» Низами 1508 г. Для живописи этого направления характерна экспрессия в изображении людей и животных, а также своеобразная ковровость в трактовке пейзажа, насыщенного узором из стеблей, цветов и листьев растений. Тот же декоративный принцип в сочетании с экспрессивной характеристикой персонажей доминирует при передаче интерьера (например, помещения школы).

Обращает внимание также стремление художника объединить изображение и текст на странице рукописи в единую композицию.

К миниатюрам нашей рукописи очень близки многие произведения туркменского стиля конца 15 и начала 16 в. Аналогию мы находим в одной из рукописей Бодлеянской библиотеки в Оксфорде, датированной 1493 г., а также в «Хамсе» Низами 1505—1510 гг., хранящейся в Лондонской библиотеке India Office³⁴⁸.

Рассмотренные миниатюры говорят о богатстве стилевых направлений и продолжавшемся в конце 15 и начале 16 в. расцвете ширазской школы живописи.

Таким образом, иранская миниатюра, пройдя в течение 14 и 15 вв. большой и сложный путь развития, выработала высокие, специфичные для нее, как искусства украшения рукописи, новые художественные традиции, уходящие своими корнями в местную национальную почву. Гармоничное сочетание объединенных в нерасторжимое стилевое единство изобразительного и декоративного начал в наибольшей мере соответствовало передовым эстетическим идеалам того времени.

Достигнув к началу 16 в. большого мастерства, иранские миниатюристы передали эстафету своего искусства художникам следующего поколения.

* * *

Экономической основой прикладного искусства на Ближнем и Среднем Востоке было развитие ремесел, характерных для города феодальной эпохи. «Города Ирана описываемого периода являлись центрами ремесла и торговли. Наиболее крупные города, с сотнями тысяч жителей, более значительные и населенные, нежели средневековые европейские города, лежали на путях караванной и морской торговли, связывавших страны Средиземноморья, Закавказья и Восточной Европы со Средней Азией, Аравией, Индией и Китаем. Самыми крупными и экономически наиболее важными городами Ирана в это время были Нишапур, Рей, Исфахан и Шираз... В городах Ирана создавались ремесленные корпорации типа цехов, зачатки которых, впрочем, существовали еще при Сасанидах, и корпорации купцов. Так, в Нишапуре наиболее influentialными являлись корпорации шапочников, веревочников, торговцев шелком-сырцом и торговцев шелковыми тканями»³⁴⁹.

Художественные ремесла имели не только экономическое, но и эстетическое значение. Обслуживая различные слои феодального общества, они в значительной мере формировали и определяли специфику художественной культуры своего времени. В прикладном искусстве, создававшемся руками ремесленников, конечно, были разные тенденции, обусловленные различием вкусов и эстетических идеалов не только производителей, но и потребителей этих художественных произведений. Вместе с тем прикладное искусство в целом сохраняло на протяжении столетий тесную связь со своими истоками — народным художественным творчеством.

В произведениях прикладного искусства эстетическое качество — красота — в значительной мере зависит от понимания материала, от умения художников использовать его природные качества, заставляя их в процессе творческой обработки звучать по-новому. Вместе с тем произведениям прикладного искусства присуща особая, иногда очень сложная архитектура, в основе которой лежит органическое слияние в одно художественное целое пластической формы вещи и украшающего ее узора. При достижении этого единства простой бытовой предмет превращается в подлинное произведение искусства, функционально удобная форма становится красивой, а нанесенный на ее поверхность узор воспринимается как совершенно необходимый.

В произведениях художественного ремесла особенно ярко и многогранно проявились некоторые основные эстетические черты средневекового искусства Ближнего и Среднего Востока: его декоративность и стремление мастеров к синтезу разных видов творчества. Вместе с тем в прикладном искусстве, предназначенном для быта и менее подверженном воздействию религиозных догм, чем искусство культовое, с полной

силой могли выявиться как декоративно-орнаментальное, так и изобразительное начала, присущие художественному творчеству иранского народа в эпоху средневековья.

Изучение иранской керамики имеет свою историю.

В 1930-е гг. наиболее полную классификацию средневековой керамики Ирана разработали американские ученые А. Пооп и Р. Эттингхаузен (см. SPA, vol II, V). Важный вклад в изучение иранской керамики сделали советские историки М. Дьяконов и А. Якубовский. В 1947 г. появилась книга Э. Кверфельта «Керамика Ближнего Востока» (Ленинград, Гос. Эрмитаж), особенно ценная тем, что ее автор на основе многолетних исследований связал региональные стилевые признаки керамики с данными технологического анализа. В конце 1940-х гг. и в 1950-х гг. появились обобщающие исследования А. Лэйна: «Early Islamic Pottery» (Лондон, 1947) и «Later Islamic Pottery» (Лондон, 1957). Лэйн выделяет раннюю, нишапурскую группу керамики (9—10 вв.), которую он сближает, с одной стороны, с самаркандской, с другой стороны, с мазандеранской.

Период расцвета иранской художественной керамики он связывает с ростом городов в так называемый сельджукидский период (11—13 вв.). Он различает также «монгольский» стиль 14 в. и сине-белый, отражающий сильное китайское влияние, стиль керамики 15 в.

Ранний этап в развитии средневековой керамики Ирана характеризуют находки, сделанные в 30-х гг. при раскопках в Нишапуре³⁵⁰. Наиболее интересные в художественном отношении предметы датированы 10 столетием — временем, когда город был крупным экономическим и культурным центром государства Саманидов. Это чаши и блюда, украшенные многоцветной росписью. Они привлекают внимание декоративной расцветкой и рисунком, выполненными техникой подглазурной росписи по белому ангобу. Преобладают сосуды, украшенные орнаментом и надписями, стилистически очень близкие мавераннахрской керамике, по месту первоначальных находок названной афрасиабской (городище Афрасиаб под Самаркандом). Наряду с этим среди керамики Нишапура есть блюда с зооморфными и антропоморфными изображениями. Иногда это схематично трактованные фигуры птиц, исполненные коричнево-черной краской по желтому фону. Из окрестностей Нишапура происходит очень интересное по рисунку блюдо, находящееся в галерее Неегатапеск в Нью-Йорке³⁵¹. В круг вписана крупная фигура четвероногого с поднятой передней ногой, «опирающейся» на край блюда. Голова и две ноги животного коричневые, а туловище покрыто зеленой с желтыми кругами «попоной»; над спиной зверя помещен растительный мотив. Оконтуренная темно-коричневой жирной линией схематично трактованная фигура контрастно выделяется ярким цветным пятном на светло-желтом фоне.

Уникальной является роспись сосуда Кливлендского музея искусств (США), в узоре которой наряду с зооморфными изображениями включены фигуры людей³⁵². Это довольно большое по размеру (35 см в диаметре) блюдо, на дне которого в круглом медальоне на темном фоне помещены желтого цвета скачущий конь в сбруе и сидящий на его спине гепард³⁵³. По широко отогнутому наружу борту блюда своеобразным «хороводом» размещены четыре человеческие фигуры, окруженные мотивами рогатых животных, птиц и стилизованных букв арабского алфавита. Выполнены фигуры черной и зеленой краской по общему желтому фону. Двое из людей представлены сидящими на табуретах; двое других изображены с поджатыми ногами, возможно, в позе танца. В руках людей — ветки растений и предметы особой формы. Вероятно, художник передал какое-то ритуальное действие, может быть, связанное с культом изображенных в центральном медальоне животных. В трактовке сидящих на табуретах фигур чувствуется отзвук очень древних восточных художественных приемов: голова изображена в профиль, туловище в фас, ноги — в профиль. Своеобразна прическа этих персонажей, напоминающая опущенные вдоль туловища черные крылья. Фигуру с подобными «крыльями» видим мы на другом нишапурском блюде, хранящемся в Метрополитен-музее в Нью-Йорке³⁵⁴. Персонаж, занимающий центральную часть росписи этого блюда, изображен в покрытой цветочным узором длинной одежде; в правой руке он держит рогообразный сосуд. По обеим сторонам от фигуры человека — птицы и растительные мотивы.

Несколько интересных нишапурских сосудов с антропоморфными и зооморфными мотивами имеется в коллекции Национального музея восточного искусства в Риме. На одной из больших плоских чаш вокруг центрального медальона, заполненного

Илл.
115

Илл.
116

фигурой птицы, изображены шествующие по кругу четыре всадника и между ними пешие воины, закрытые щитами. У каждой лошади на крупе — животное кошачьей породы, а между всадником и воином со щитом — другое, похожее на льва. Вторая, меньших размеров чаша украшена фигурой бегущего воина с мечом и щитом в руках. Как и описанные выше нишапурские сосуды, чаши римского музея покрыты яркой лимонно-желтой поливой, на фоне которой четко выделяется темный рисунок³⁵⁵. Они привлекают внимание своеобразием декоративного решения.

Многие сюжеты нишапурской керамики своими истоками восходят к сасанидскому времени; аналогии им можно найти в изображениях на сасанидских серебряных сосудах. Правда, трактовка фигур в нишапурских росписях грубее и схематичнее сасанидской, но надо отдать должное декоративному мастерству керамистов, проявившемуся и в композициях и особенно в звучной гармонии ярких контрастных красок. По стилю к нишапурской керамике примыкают сосуды, найденные в Сари, Амоле и других районах Прикаспийского Ирана. В узорах на этих сосудах часто можно встретить схематично переданные фигурки животных и птиц.

Содержание зооморфных и антропоморфных изображений на раннесредневековой керамике Ирана, скорее всего, связано с древними фольклорными представлениями.

Керамика в традиционной технике подглазурной росписи продолжала изготавливаться в Иране в 12 и 13 вв., причем именно в это время она пережила свой художественный расцвет. Интересную группу поливной расписной керамики представляют сосуды, происходящие из западных (Курдистан) и северных (прикаспийских) районов. Однако при сравнении с нишапурскими росписями в их декоре видна значительная трансформация стиля. Примером может служить изображение верблюда, исполненное на блюде 12—13 вв., происходящем из района Гаррус, а сейчас хранящемся в Музее исламского искусства в Каире³⁵⁶. При исполнении декора фон вокруг рисунка был углублен, почему эту технику сравнивают с выемчатой эмалью. Мягкие линии контура, очерчивающие силуэт фигуры, живо и верно передают форму тела животного, его бег, запрокинутую назад голову. Вместе с тем мастерски вписанное в круг блюда и окруженное растительной вязью изображение верблюда сливается с орнаментом в единый узорный мотив. Красива красочная гамма росписи, построенная на сочетании светлых тонов: желтого (слегка выпуклый узор), коричневого (фон) и зеленого, вкрапленного отдельными пятнами. Нередко на сосудах, украшенных в такой технике, выпуклый узор исполнен зеленым и выделяется на углубленном темном (почти черном) фоне. Сопоставляя керамику этого типа с грубоватой нишапурской росписью, становится ощутим изысканный вкус керамистов 12—13 вв. и зрелость их мастерства.

При Сельджукидах в 11—12 вв., как справедливо отмечает Лэйн, в способах украшения иранской керамики ощущается сильное воздействие китайских художественных традиций. В середине 12 в. изготавливались сосуды с рельефным узором, покрытые монокромной глазурью, напоминающие китайскую керамику эпохи Сун. Вскоре, однако, китайское влияние подчинилось духу иранских национальных традиций. Из керамических мастерских города Рея происходят великолепные по форме и расцветке сосуды, покрытые бирюзовой или фиолетово-синей глазурью с рельефным узором, включающим мотивы птиц и животных³⁵⁷. Выдающийся образец этой художественной техники представляет блюдо середины 12 в., принадлежащее галерее Виктории в Мельбурне³⁵⁸. Узор блюда исполнен рельефом и расписан разноцветной глазурью. Изображены три фигуры на помосте: средняя танцует, взмахивая длинными рукавами своего халата, по бокам сидят музыканты; в руках левой фигуры — желтый барабанчик. Перед помостом — два четвероногих зверя, изображенные в геральдической композиции. Возможно, керамист изобразил ритуального характера сцену. Фигуры, исполненные рельефом, слегка моделированы, динамично переданы складки их развевающихся одежд. Расцвеченный синим, коричневым и желтым, рельефный узор красиво выделяется на светлом бежевом фоне.

В 12—13 вв. получила распространение также поливная керамика с рисунком, углубленным по контуру (техника, которую условно называют сграффито). На блюдах и чашах, украшенных таким способом, часто можно встретить изображения птиц и животных. Государственному берлинскому музею принадлежит блюдо, декор которого составляет крупная стилизованная фигура орла³⁵⁹. Роспись полихромная, выполненная синей, зеленой и коричневой красками по светлomu кремowому фону. На блюде

Илл.
117

Илл.
118

из коллекции Келекиана в той же цветовой гамме изображен петух³⁶⁰. Керамика этого типа была распространена в Месопотамии и в Азербайджане.

Особую группу иранских керамических росписей, исполнявшихся в Рее и Кашане во второй половине 12 — начале 13 в., составляют так называемые силуэтные изображения. На этих сосудах сквозь прозрачную цвета слоновой кости или бирюзовую глазурь просвечивает темный, почти черный рисунок. Силуэты людей или животных изображены, как правило, в живых, динамичных позах³⁶¹.

Расцвет художественной керамики в 12—13 вв. сопровождался важными техническими новшествами. Наряду с различными приемами украшения керамических изделий рельефом, монохромной и полихромной глазурью стали широко применять люстр и полихромную роспись «минаи». До нас дошел трактат Абу-ль Касима Абдалаха бен Али бен Мухаммада бен Абу Тахира «Книга о камнях и благовониях», написанный в 13 в. и содержащий рецепты изготовления люстра («глазурь о двух печах») и росписи «минаи»³⁶².

Среди специалистов до сих пор еще не закончен спор о том, где был изобретен люстр: в Иране, Месопотамии или в Египте. Во всяком случае, в каждой из названных стран, особенно в ранний период (9—11 вв.), люстр, применявшийся для росписи керамики, имел свои особенности и в рисунке и в цвете. Только позднее, в пору расцвета художественной керамики в Иране, то есть в конце 12 — начале 13 в., центры керамического производства в Сирии испытывают сильное воздействие иранских образцов.

Ремесленники городов Рея и Суз пользовались люстром еще в 9 в.; с 11 в. люстр известен мастерам Кашана, несколько позднее этой техникой овладели керамисты городов Султанабада, Верамина и Саве. В пору расцвета люстром украшают посуду, а также изразцы, михрабы, предметы мебелировки. Иранские люстровые росписи отличаются высокими художественными достоинствами. Нанесенный на глазурь цвета слоновой кости золотисто-желтый, красноватый или коричневатый люстр после второго обжига приобретал исключительно красивую, словно светящуюся радужность. Люстровая роспись — это декоративная монохромная живопись, порожденная творческой фантазией средневековых восточных художников, прекрасно отвечавшая задачам украшения художественной керамики простых, но изящных по пластике форм³⁶³. При росписи люстром узор (в том числе и фигурные изображения) выполнялся резервом, то есть оставался светлым на темном золотистом фоне. Иногда, наоборот, светлым оставался фон. Часто на одном и том же сосуде часть узора выполнена резервом, а другая часть «а-ля прима», что придает росписи особенный живописный эффект. Иногда применялся люстр, окрашенный в синий, зеленый или сиреневый цвет. Иранские люстровые росписи на керамике 12—13 вв. насыщены изобразительными мотивами, образующими подчас довольно сложные по композиции многофигурные сцены.

Простейшие декоративные композиции люстровых росписей включают одну-две фигуры людей или всадника на коне. Изображение вписано в круг блюда, помещено на фоне растительного узора и окружено обрамляющими орнаментальными полосами. Именно так на люстровом блюде Государственного берлинского музея изображен сидящий, поджав ноги, музыкант³⁶⁴, а на блюде Кливлендского музея искусств — всадник³⁶⁵. Исполненные резервом силуэты фигур написаны широко и свободно. Легкой «эскизной» линией намечены детали: руки, складки одежды, исправлены недостатки суммарной силуэтной характеристики. На широких округлых, слегка повернутых в сторону лицах, обрамленных темными волосами, четко обозначены линии носа, рта, бровей, глаза со зрачками; вокруг головы — выделяющий ее светлый нимб. Одежда покрыта узором из точек; конь в яблоках. Несмотря на узорно-декоративную обобщенную и плоскостную трактовку, движения фигур переданы живо и выразительно: руки музыканта перебирают струны, всадник поднял клюшку (изображен, вероятно, игрок в поло), конь скачет...

Чтобы почувствовать своеобразие почерка иранских художников-керамистов, достаточно сравнить рассмотренные образцы с росписями на египетских люстровых блюдах 11—12 вв. (см. гл. III, стр. 70—71). Общими являются не только техника и сюжеты, но и декоративный строй изображений. Однако характер передачи черт лица, узоров на одежде, орнаментальных и других деталей позволяет сразу различить «почерк» иранских и египетских художников.

Размещая узор по кругу, в соответствии с формой блюда или чаши, иранские керамисты нередко заключали фигурные изображения в медальон, занимающий центр композиции. На люстровом блюде, принадлежащем музею Виктории и Альберта в Лондоне, медальон с фигурой всадника, помещенного среди растительных мотивов и птиц, окружен широкой полосой орнамента и надписью, содержащей дату исполнения росписи — 1207³⁶⁶.

Оригинально скомпонован узор на одной из люстровых чаш 12—13 вв., принадлежащей Эрмитажу в Ленинграде³⁶⁷. В центральном медальоне помещены фигурки двух людей, сидящих по сторонам дерева. Медальон окружает кольцо надписи, а по широкому борту изображено восемь сидящих фигур в одеждах, покрытых богатым растительным узором. Между голов сидящих персонажей размещены бегущие звери, фигурки которых образуют фриз по краю чаши. Для большего декоративного эффекта в центральном медальоне художник выполнил фигурки резервом, сделав их светлыми, а в кольцевом фризе оставил светлым фон и лица изображенных.

Пример наиболее сложной композиции, состоящей из множества концентрических кругов, заполненных фигурами людей и животных, представляет уникальная роспись люстровой чаши, принадлежащей Институту искусства в Чикаго³⁶⁸; роспись датирована 1191 г. В центре ее медальон со всадником среди деревьев. Медальон окружен четырьмя концентрическими поясами узора. В узких поясах изображен гон зверей. Один из широких фризів заполнен фигурками людей, сидящих между деревьями; другой — круглыми медальонами, внутри которых — фигуры всадников. Поясок из мотивов хищных зверей завершает композицию по краю борта. Роспись на чикагской чаше — пример мастерского, почти ювелирного по тонкости выполнения декоративного узорочья, насыщенного фигурными изображениями.

Если на блюдах и неглубоких чашах иранские керамисты располагали узор концентрическими кругами вокруг центрального медальона, то на сосудах вертикальных пропорций — кувшинах, стопках, вазах и т. п. — роспись членится на горизонтальные фризы. На тулове небольших сосудов обычно помещался один такой фриз. Так поступал мастер, расписывая люстром кувшинчики. На одном из них (принадлежащем Галерее искусств Фрир в Вашингтоне) изображена сцена, полная динамики: заяц стремительно убегает от волка; на другом (из собрания А. Ф. Пиллсбурри) — цилиндрическое тулово разделено узором на секции, в каждой из которых помещена фигурка сидящего человека³⁶⁹.

Более усложненный тип фризовой композиции представляет люстровая роспись на шарообразном тулове вазы, принадлежащей Музею искусства народов Востока в Москве³⁷⁰. Фриз на ее тулове заполнен медальонами с изображенной в каждом из них фигуркой сидящего человека. На плечиках вазы — звериный гон. Музею искусства народов Востока принадлежит также большой рейский кувшин, расписанный светлым золотисто-коричневым люстром³⁷¹. По сложности построения узора и насыщенности его изобразительными мотивами роспись московского кувшина может соперничать с декором чикагской чаши. Кувшин имеет простую, монументальных пропорций форму. Его тулово и высокое горло покрыты чередующимися широкими и узкими фризами, заполненными фигурными изображениями: в одних мы видим всадников, в других — людей, сидящих по-восточному, поджав под себя ноги. Фигуры отделены одна от другой деревьями, стволы и кипарисообразные кроны которых вносят в узор ритм вертикальных членений.

Особый вариант узора исполнен люстром на большой кашанской вазе из коллекции Гирша³⁷². Тулово сосуда и его горло покрыты сеткой из шестиугольников, более крупных на широких и более мелких на сужающихся частях вазы. В каждой ячейке узора изображена фигурка человека или животного, написанная резервом. Кашанский мелкий спиралевидный орнамент, покрывающий весь фон росписи, придает ее поверхности своеобразную, как бы шероховатую фактуру.

Уникальная люстровая ваза, украшенная декором, расположенным фризами, принадлежит Эрмитажу³⁷³. Монументальная форма этого необычного во всем, начиная с размера (0,78 см высоты) сосуда, складывается из овального по силуэту тулова и невысокого сужающегося кверху горла. Поверхность вазы украшена пятью фризами. В двух нижних — фигуры птиц и животных, изображенные среди изгибающихся ветвей растений. В широком среднем фризе — всадники с клюшками, играющие в поло, и пеший слуга, подающий мячи. Выше (на плечах вазы) — узкий фриз с животными,

Илл.
120Илл.
119Илл.
122Илл.
121Илл.
127Илл.
123Илл.
124

а на горле — изображения музыкантов, фигурки которых (так же, впрочем, как и фигуры всадников) отделены одна от другой деревьями.

Илл.
126

Люди, животные и растения переданы обобщенно, в выразительных подвижных позах. Однако самое замечательное в декоре вазы — это сочетание рельефа, которым исполнены все изображения, и люстра, более светлого на фигурах и более темного на фоне. Благодаря этому узор вазы сказочно мерцает и в зависимости от освещения то становится плоским, как бы исчезающим, то, наоборот, очень рельефным, выступающим, подвижным, изменяющимся. Эта ваза действительно напоминает сосуд, отлитый из золота, но фактура росписи остается «керамической», выдает по характерным приемам руку кашанского художника, создавшего это чудесное произведение искусства, вероятно, в конце 13 в.

Илл.
130—133

Мы еще вернемся к некоторым уникальным по сюжетам люстровым росписям, а сейчас обратимся к другой замечательной технике, применявшейся иранскими мастерами в 12—13 вв., к росписи «минаи». Если люстр — это роспись монохромная, то «минаи» — живопись цветная, полихромная, использующая широко возможности не только рисунка, но и цвета. «Минаи» — это тончайшая живопись легкоплавкими эмалевыми красками, которые, как и при росписи люстром, наносились на непрозрачную оловянную глазурь. Контур рисунка при этом обводился черной линией, так называемым мертвым краем. После раскраски сосуд подвергали вторичному обжигу. Подробный анализ особенностей этой техники дан в книге Кверфельдта³⁷⁴. Краски «минаи» яркие и не лишены воздушной «акварельности» и мягкости. Чистые по тону — синие, красные, зеленые, оранжевые, сиреневые и желтые, — они образуют гармоничные красочные аккорды на светлом — цвета слоновой кости или нежно-голубом — фоне. Представляя и технически и художественно особую разновидность средневековой керамики, «минаи» стилистически родственны росписям люстровых изделий. Сходны и сюжеты фигурных изображений, которые в «минаи», так же как и в люстровой керамике эпохи ее расцвета, заняли главное место в декоративных композициях, оттеснив на второй план орнаментiku и эпиграфику.

Илл.
130

На неглубоких чашах, украшенных росписью «минаи», можно встретить знакомую нам по люстровым блюдам фигуру всадника (возможно, охотника), вокруг которого «снуют» звери и птицы. На одной из чаш 12—13 вв., принадлежащей Эрмитажу, медальон с фигурой всадника окружен широким кольцом многоцветной растительной арабески и полоской надписи, расположенной по самому краю борта сосуда³⁷⁵. На чаше, принадлежащей Музею искусства народов Востока в Москве, вокруг всадника, помещенного в центре росписи, изображены четыре пары сидящих и беседующих между собой людей. Симметрично расположенные орнаментальные мотивы и узкая полоска надписи дополняют изящную декоративную композицию³⁷⁶. В центр росписи художник иногда помещал фигурку музыканта. Превосходная чаша с этим сюжетом принадлежит Метрополитен-музею в Нью-Йорке³⁷⁷. На дне в круге изображена играющая на музыкальном инструменте женщина, рядом с которой — вазы с фруктами. По борту чаши в ритмичной фризовой композиции среди легко написанных растительных мотивов расположены стоя или сидя фигуры слушающих музыку. Поразительно мастерство, с каким художник легко и уверенно очертил контур женской фигуры, передал ее плавные движения, несколькими линиями сообщил выразительность ее лицу. Тонко сгармонизированы краски: светло-зеленое с коричневым узором платье на общем нежно-голубом фоне глазури. Вкрапления золота на нимбе вокруг головы музыкантши и в орнаменте придают росписи характер ювелирной драгоценности.

Илл.
133

Легко и уверенно очерчены фигурки людей и животных; различные бытовые сценки переданы очень непосредственно и живо. Таково, например, помещенное на дне чаши изображение женщины, восседающей на спокойно и уверенно шествующем большом слоне; на голове животного — карнак с большими усами, а позади — черная служанка, забавно взмахнувшая руками³⁷⁸.

Илл.
125

Декоративны, но вместе с тем повествовательны композиции, состоящие из двух крупных фигур, занимающих почти всю поверхность чаши. Как правило, изображены сидящие рядом мужчина и женщина, развлекающиеся игрой на музыкальном инструменте или пьющие из бокалов вино. Их обращенные друг к другу и слегка склоненные лица, а также выразительные жесты рук передают диалог. На кашанской чаше конца 12 — начала 13 в. из коллекции Ф. Лемана персонажи помещены среди

условно изображенного пейзажа: цветущих деревьев, порхающих птиц и небольшого водоема у ног сидящих³⁷⁹.

В соответствии с формой чаши фигуры вписаны в круг, орнаментально повторенный стволами деревьев. В декоративный строй росписи входит также богатый и красочный узор одежд, состоящий из растительной арабески, зооморфных мотивов и надписей. Вместе с тем позы изображенных людей, подвижные изящные пальцы рук и округлые лица, обрамленные черными прядями волос, наделены живой портретической выразительностью.

Росписью «минаи» украшали тонкостенные изящных форм сосуды. Поэтому наряду с блюдами и неглубокими чашами этой техникой расписывали сравнительно небольшие по размеру кувшинчики и стопки, покрытые светлой, чуть желтоватой или голубой глазурью. Фигурки людей, одетых в разноцветные узорные одежды, то беседующих, то пьющих вино, то играющих на музыкальных инструментах, то скачущих на конях, образуют красочные ряды, фризами охватывающие туловище, плечики и горла сосуда. Изысканная по форме стопка Эрмитажа, расписанная техникой «минаи», украшена изображением фигурок сидящих людей, расположенных парами в три яруса в «шахматном» порядке³⁸⁰. Если фон люстровых росписей обычно довольно «плотно» заполняют мотивы растительного узора, то при технике «минаи» изображенные фигурки сверкают яркими чистыми красками на свободной от узора светлой поверхности сосуда. На эрмитажной стопке между фигурками людей в ритме «шахматного» узора помещены лишь небольшие и легкие орнаментальные розетки. На тонкогорлом кувшинчике из коллекции Кеворкиана фигурные изображения размещены тремя фризами, разделенными поясками орнамента или надписями³⁸¹.

Являясь неотъемлемым элементом декоративного узора, фигурные изобразительные мотивы в росписи на иранской керамике имеют вместе с тем смысловое содержание, нередко связанное с народным фольклором, с эпическими и лирическими поэмами. На некоторых сосудах, расписанных люстром или «минаи», изображены различные сюжеты знаменитой, до сих пор широко популярной среди иранского и таджикского народов поэмы Фирдоуси «Шахнаме». Одну из таких росписей — изображение Бахрам Гура и Азаде — мы рассмотрели в первой главе, сравнив ее с аналогичным сюжетом на сасанидском серебряном блюде. Можно назвать еще несколько рейских и кашанских сосудов 12—13 вв., в росписи которых передан мотив этой легенды. Примечательно, что художники часто совмещают в одной композиции два одновременных эпизода: момент, когда Бахрам Гур по просьбе Азаде стреляет из лука в газель, и трагический финал — гибель красавицы. В таких случаях Азаде изображена дважды: на верблюде за спиной царственного всадника и поверженной на землю под копытами животного. Это совмещение двух эпизодов в одном изображении, вероятно, вызвано стремлением художника полнее передать содержание легенды. Именно так решил задачу автор тончайшей по рисунку необычайно богатой по краскам росписи блюда, хранящегося ныне в Метрополитен-музее в Нью-Йорке³⁸².

Содержанию легенды посвящено изображение в центральном медальоне: в круг вписаны Бахрам Гур и Азаде верхом на черном верблюде, поверженная Азаде в яркой одежде, газели (желтая и голубая) и ветки цветущих растений, дополняющие композицию. По широкому борту чаши, образуя красочный фриз, размещены играющие в поло всадники в ярких одеждах на разномастных — вороных, коричневых, серых и желтых конях; миниатюрные фигурки выполнены с большой экспрессией, в разнообразных живых позах. Узор росписи завершает полоска буквенного орнамента, расположенного по краю чаши.

Легендарного Бахрам Гура можно встретить на иранской керамике и в других сценах. Возможно, что он изображен в виде всадника, конь которого топчет дракона, на одной из чаш Музея искусства народов Востока в Москве³⁸³. Узор этого сосуда выполнен рельефом и расписан «минаи» с позолотой.

По развернутой повествовательности сюжета уникальной является небольшая по размеру (12 см высоты) стопка, принадлежащая Галерее искусств Фрир в Вашингтоне³⁸⁴. Цилиндрическая стенка сосуда снаружи украшена миниатюрными фигурными изображениями, расположенными в трех одинаковой высоты ярусах, по четыре сцены в каждом. Сцены эти, отделенные одна от другой тонкими вертикальными полосками, представляют изобразительный пересказ известной иранской легенды о Бижане и Маниже в той версии, в какой она вошла в «Шахнаме» Фирдоуси. Отсылая интере-

Илл.
131

Илл.
6

Илл.
7

сующихся к специальной статье М. М. Дьяконова³⁸⁵, укажу, что на воспроизведенной стороне бокала мы видим в верхнем ярусе сцену, иллюстрирующую предисловие к сказу. В среднем — сидящего на троне царя Афрасиаба, слева от которого помещен витязь Пиран, уговаривающий царя не казнить Бижана (еще левее видна фигура самого Бижана, закованного в цепи). В нижнем ярусе — заключительная сцена повествования: богатырь Рустам сбрасывает глыбу, закрывавшую колодец, служивший местом заключения Бижана; из колодца поднимается Бижан, к которому спешит Маниже.

Написанные легкими мазками кисти, чуть схематично обрисовывающими фигурки людей и животных, изображенные сцены живо передают содержание отдельных эпизодов сказания в нужной последовательности. Художник рационален, он изобразил только то, что нужно для рассказа, не допустил ни одной произвольной детали. Вместе с тем повествовательность и в данном случае сочетается с декоративностью художественного целого — с условной плоскостной трактовкой фигур и локальной красочностью одежд, образующих на светлом фоне игру ярких цветных пятен.

Интересная полихромная роспись на мотивы поэмы Фирдоуси украшает чашу 13 в., происходящую из Саве, принадлежащую Институту искусств в Детройте³⁸⁶. Три фигуры — всадник на буйволе, воин и бредущий позади полуобнаженный пленник со связанными руками — изображены среди пейзажа, обозначенного прудом, деревьями и птицами. Предполагают, что эта роспись передает ту часть поэмы, в которой говорится о том, как Фарилун заключил в оковы Захака.

Во всех отношениях исключительной является роспись «минаи» на необычно большом по размеру (47,5 см в диаметре) блюде, принадлежащем галерее Фрир в Вашингтоне³⁸⁷. Сюжетная роспись покрывает обе стороны блюда, что встречается довольно редко. На лицевой стороне десятки миниатюрных фигур передают сложную батальную сцену. Композиция уникальна не только необычайной многофигурностью, но и общим «картинным» замыслом. В отличие от большинства сюжетных изображений на керамике, вписанных в круг или в полосу фриза, эта композиция заполняет всю поверхность блюда до самого края, не оставляя места даже для узкого орнаментального обрамления. Справа изображена масса вооруженных луками и копьями всадников, наступающих на крепость, помещенную в левой части композиции. Узорные стены завершены арками, за которыми укрылись лучники; защитники крепости встречают наступающих и впереди стен. Внизу, перед укреплением, — деревья и скалы; выше, за стенами, в крепости видны метательные орудия, слон с поводырем, бытовые сцены. По сложности и насыщенности мотивами эта композиция предвосхищает батальные сцены, которые станут типичны для миниатюры Среднего Востока в конце 14 и особенно в 15 в. Однако если миниатюрист как бы кадрировал сцену реальной жизни и даже «обрезал» фигуры, попадавшие на край композиции, то художник, создавший «картину» на сосуде, учел «прикладной» характер росписи «минаи» и не только мастерски вписал изображенную им массовую сцену в круг, но создал ей обрамление из фигурок конных и пеших воинов и пленных, бредущих цепочкой по краю блюда. Предполагают, что сюжетом изображенной баталии является поход одного из сельджукидских эмиров. Но, быть может, художник имел в виду не историческое, а какое-нибудь легендарное событие?

В сознании людей средневековья реальное и мифическое были переплетены и взаимосвязаны. Эпические герои обретали облик реальных людей, а историческим персонажам приписывались легендарные поступки. Во всяком случае, на обороте рассматриваемого блюда изображен сюжет явно эпического содержания: шесть эпизодов с участием одного и того же персонажа в богатой узорной одежде, в высоких сапогах и в головном уборе воина. Он охотится и борется с разными реальными и фантастическими животными. В одного готового к прыжку хищника он целится из лука, другого — змееобразное чудовище — он поражает мечом, в третьего — крылатое существо — пускает стрелу. Все эпизоды объединяет пейзаж: условно трактованные деревья, покрытые листвой и цветами, и порхающие между веток птицы.

Широкой известностью пользуется еще одно большое (диаметр 35 см) люстровое блюдо кашанской работы, расписанное, согласно надписи, мастером Сайид Шамс ад-Дином аль-Хасани в 1210 г.³⁸⁸. Долгое время сюжет росписи блюда трактовали как изображение принца Хосрова, увидевшего кунающуюся Ширин — мотив поэмы Низами «Хосров и Ширин». Однако несколько лет тому назад Г. Гуэст и Р. Эттингхау-

зен детальным анализом росписи блюда убедительно показали, что для такого суждения нет достаточных оснований³⁸⁹.

Надписи, расположенные по краю блюда, не дают ключа к толкованию росписи, которая по сюжету и мастерству исполнения на керамике представляет уникальное художественное явление. В центре сцены изображен оседланный конь, перед которым сидит дремлющий конюх. Из-за спины коня видны полуфигуры пяти персонажей, светлые округлые лица которых выделены «нимбами» на темном фоне. Внизу перед ногами лошади в небольшом удлиненной форме водоеме среди рыб плавает обнаженная женщина.

Роспись выполнена уверенной рукой большого мастера: пластично написаны фигуры, тонко обозначены черты лиц; рисунок на одеждах людей и на конской сбруе, растения с зубчатой листвой и «яблоки» на шкуре коня, а также мелкие кашанские «спиральки», разбросанные по всему темному фону, образуют гармоничный декоративный узор, а вся композиция в целом благодаря тонко найденному ритму наделена поэтической музыкальностью и лиризмом.

В Париже (коллекция Келекиана) хранится фрагмент другого большого люстрового блюда, на котором изображен кортеж, состоящий из группы всадников, сопровождающих паланкин с сидящей в нем женщиной, возможно невестой³⁹⁰. Светлое округлое лицо, прямой нос, длинный разрез глаз и брови, сходящиеся на переносице, — таков, по-видимому, был идеал красоты в Иране 12—13 вв.

Как в люстровых, так и в росписях «минаи» довольно распространенным мотивом является изображение правителя на троне. Кого изображал художник: феодала, для которого предназначалась чаша с росписью, или легендарного властителя, воспетого в старинных сказаниях? Возможно, как то, так и другое. Мотив этот встречался на сасанидских серебряных блюдах, но в условиях средневекового Ирана трактовался по-своему.

Прекрасный пример люстровой росписи, изображающей правителя в окружении слуг и придворных, представляет блюдо начала 13 в., хранящееся в Музее азербайджанской литературы им. Низами в Баку³⁹¹. В центре композиции правитель в узорном халате, восседающий на троне, по сторонам которого помещены фигуры четырех приближенных. Вероятно, художник изобразил придворный прием, так как вокруг трона он разместил в несколько рядов свыше тридцати фигур. У ног правителя — два льва или гепарда, изображенные в геральдической композиции. Интересно сравнить композицию бакинского люстрового блюда с сасанидским, на котором изображен правитель, восседающий на ковре³⁹². У ног его тоже два хищника в симметрично повторенных позах; по бокам трона — музыканты и слуги. Любопытно, что на обоих блюдах головы изображенных персонажей выделены нимбами. Но как различны стилиевые приемы! Сасанидский мастер располагает фигуры свободно, выделяя их на гладком фоне. Художник 13 в., создавая роспись, заполнил всю поверхность блюда множеством фигур, одетых в богато украшенные ткани, подчинил напоминающую узорный ковер композицию орнаментально-декоративному ритму, придал художественному образу неповторимое поэтическое звучание. Сасанидское блюдо окаймлено полоской простого геометрического орнамента; люстровая роспись заключена в круглую «рамку», заполненную вязью витиеватого арабского письма. Фигура правителя в обоих случаях изображена крупнее остальных, чем подчеркнуто его место на иерархической лестнице феодального общества. Однако увеличение масштаба главного действующего лица в произведении средневекового искусства могло объясняться также фольклорным представлением о герое, на что справедливо обратил внимание М. Дьяконов, который писал: «Так у Фирдоуси в «Шах-намэ» герои-богатыри физически больше, крепче, сильнее остального войска, это гиганты, словно данные в ином, более крупном масштабе, чем остальные действующие лица. Их облик тщательнее очерчен, они всегда в центре повествования. Их окружение — это лишь красочный ковер, на фоне которого они должны ярче выделяться»³⁹³.

Изображение правителя или героя на троне трактуется в люстровых росписях и «минаи» очень разнообразно. На кашанском блюде с датой 1210 г. композиция близка рассмотренной бакинской, но перед троном вместо животных — водоем с плавающими в нем рыбами³⁹⁴. На другом кашанском блюде по сторонам трона изображены «ангелы» с крыльями³⁹⁵. На одной из рейских чаш «минаи» внизу, у трона правителя, помещены крылатые сфинксы, а над троном — птицы³⁹⁶. В росписях «минаи» фигуры при-

дворных, слуг и музыкантов чаще размещены не около трона, а фризом по борту чаши³⁹⁷.

Несколько чаш, украшенных полихромной росписью с уникальными жанровыми сюжетами, происходят из г. Саве³⁹⁸. На одной из них изображены три принцессы (?) со служанками, расположившиеся под узорным навесом на берегу пруда, в котором плавают рыбки; в левой части композиции — кипарис и фигура человека, что-то говорящего женщинам. На другой, тоже «пейзажной» композиции — принцесса прогуливается в саду со своими слугами. Краски росписей, вышедших из мастерских Саве, яркие, контрастные, довольно пестрые (зеленый узор на черном фоне, белый на красном и т. п.).

Илл.
134

Редкий жанровый сюжет имеет люстровое блюдо, в росписи которого мы легко узнаем изображение мусульманской школы: бородатого учителя и его учеников, перед которыми стоят лаухи и разложены листы бумаги с арабскими текстами³⁹⁹. Часто можно встретить на люстровых блюдах и в росписях «минаи» сцены, изображающие процессии со слоном, на котором в паланкине едет женщина⁴⁰⁰, фигуры всадников среди деревьев⁴⁰¹, сцены охоты на хищных зверей⁴⁰², всадников, играющих в поло⁴⁰³. Любопытны фигурки всадников, поднявших вверх руки, вероятно, в каком-то ритуальном жесте⁴⁰⁴.

Мы неоднократно отмечали мотивы зверей и птиц — реальных и фантастических, — включенных в композиции росписей на керамике. Чаще всего узкие фризы на тулове расписных кувшинов или по борту чаш заполнены «звериным гоном». Мотивы животных и птиц входят в различные сюжетные композиции. Иногда узор росписи состоит только из фигур животных.

Илл.
135

Такова удивительно красивая по цвету чаша «минаи» в одном из частных парижских собраний. Фигуры двух симметрично расположенных крылатых сфинксов с фиолетово-сиреневыми телами и белыми лицами, а также и зеленые с белым растительные мотивы образуют декоративную геральдическую композицию на фоне нежно-бирюзовой глазури⁴⁰⁵.

Мы не исчерпали, конечно, всего разнообразия изобразительных мотивов, встречающихся в росписях иранской керамики. Без преувеличения можно сказать, что художники-керамисты, применявшие для украшения сосудов люстр и «минаи», создали целый мир изображений, повествующих о реальном и фантастическом. Как это ни парадоксально, но редко где в других странах средневекового мира росписи на керамике были столь изобразительны, так насыщены мотивами живых существ, как в мусульманском Иране 12—13 вв.

В росписях иранской керамики 12—13 вв. легко обнаружить сходство с одновременной миниатюрой иракской или так называемой арабо-месопотамской школы и с фрагментами стенописи, обнаруженными в Рее, а также в Фустате. Но, говоря о сходстве, мы имеем в виду не тождество, не копирование одних и тех же образов мастерами разных видов искусства, а стилевое единство, общность живописной манеры, приемов рисунка, образного строя произведений. Сходны были и изобразительные каноны, приемы передачи человеческих фигур и лиц, элементов пейзажа, животных. Однако керамические росписи во многом отличны от миниатюры. Их композиции подчинены форме сосуда, изобразительные мотивы сопряжены с орнаментальными, образуют с ними своеобразное декоративное узорочье. Свои особенности имели керамические росписи в колорите и в рисунке.

Если, с одной стороны, художники-керамисты 12—13 вв. своим творчеством вторглись в область живописи, то одновременно они затрагивали и сферу скульптуры. Иранским керамистам с глубокой древности было присуще пластическое чувство художественной формы. В 12—13 вв. они довели его до высокого совершенства. Сосуды этого времени — блюда, чаши, кувшины, вазы, стопки и другие — архитектурны и просты по форме. Их объемы геометричны, ясны, очерчены плавной линией, монументальны. Силуэт сосуда ритмично повторяется в композиции узора. Наряду с геометрическими объемами в иранской керамике встречаются зоо- и антропоморфные формы. Иногда ручки и горла сосудов имеют вид животного. В Музее исламского искусства в Каире есть чаша с росписью, ручки которой имитируют фигуры гепардов⁴⁰⁶. Нередко горлу сосуда придана форма головы петуха. Таков, например, кашанской работы кувшин, покрытый черным узором под бирюзовой глазурью (Кембриджский музей)⁴⁰⁷.

Особый тип иранской расписной глазурованной керамики представляют сосуды с двойной стенкой, из которых внешняя имеет ажурный узор, часто включающий мотивы животных. Примером может служить изящный глазурованный кувшин, принадлежащий Музею западного и восточного искусства в Киеве⁴⁰⁸. Горло кувшина завершает петушиная голова, а на тулове среди прорезного растительного узора видны фигуры крылатых сфинксов. Кувшин расписан бирюзовой глазурью с черным подглазурным рисунком.

Илл.
138

Наконец, еще одну группу иранской расписной глазурованной керамики составляют сосуды в форме птиц, зверей и даже человека. Это уже область собственно объемной фигурной пластики. Обобщенные формы переданы реалистично; их выразительность дополняется росписью, чаще всего исполненной бирюзовой поливкой с синим или черным подглазурным рисунком.

Широко известен побывавший на многих международных выставках сосуд в форме птицы с женской головой в коллекции Музея искусства народов Востока в Москве⁴⁰⁹. Сирий или гарпия изображена сидящей со слегка приподнятыми крыльями. Голова увенчана остроконечным убором, свисающим по бокам на уши. Скульптурно проработанное лицо спокойно и бесстрастно. Красиво исполнена расцветка фигуры черными полосами под бирюзово-синей глазурью. Известно несколько сосудов в виде фигуры сидящего льва⁴¹⁰. В Музее исламского искусства в Каире в фаянсовые глазурованные фигуры верблюда и попугая⁴¹¹.

Илл.
137

Очень интересны фигуры людей, из которых лучшая, изображающая мать, кормящую ребенка, принадлежит Государственному музею в Берлине⁴¹². Женщина представлена сидящей по-восточному, поджав ноги; в руках ее младенец, сосущий грудь. Широкое округлое лицо типично для образительного канона этого времени. На голове женщины остроконечная шапка. Фигура расписана люстром, происходит из Рея и датируется концом 12—началом 13 в. Другой сосуд, в виде сидящей женской фигуры, находится в Музее исламского искусства в Каире⁴¹³. Из Саве происходит редкий глазурованный сосуд, вылепленный в форме всадника на лошади⁴¹⁴.

Илл.
136

Развитие художественной керамики в Иране продолжалось в 14 и 15 вв., но стиль росписи значительно изменился. В 14 в. в декоративном узорочье орнамент получил доминирующее значение, оттеснив на второй план фигурные изображения. Наряду с другими керамическими центрами большое значение получил Султанабад, ставший в 14 в. «законодателем мод». Еще в 13 в. керамисты Султанабада выработали свой особый стиль рисунка и расцветки. Живо переданные динамичные фигурки зверей буквально вилетыны в растительный узор и сами иной раз орнаментализированы. На султанабадской чаше 13 в., находящейся в одной из частных коллекций в Нью-Йорке⁴¹⁵, в центральном медальоне изображена косуля, срывающая листья с деревьев, растущих на берегу полного рыб водоема. Широкий кольцевой фриз, идущий по борту чаши, заполнен фантастически изогнувшимися, образовавшими орнаментальную плетенку туловищами громадных змей, фигурками сидящих гепардов (?) и стилизованными надписями. Весь этот бирюзово-голубой по цвету узор выполнен резервом по черному фону. Роспись черным под голубой глазурью типична для Султанабада в 14 в. Растительный узор делается натуралистичным; мотивы животных, птиц и редко человека становятся вкраплениями в орнаментальные композиции⁴¹⁶. Усиление роли орнаментального начала наблюдается и в кашанских люстровых изразцах конца 13—14 в. В монгольскую эпоху возникают связи с удаленными художественными центрами. Султанабадские росписи перекликаются с керамикой Сарай Берке на Волге, а в узорах кашанских изразцов усиливается китайское влияние.

Илл.
139Илл.
140

В 15 в. в тимуридский период появляется новый тип керамической росписи, которую называют сине-белой и которая отражает усилившееся в искусстве дальневосточное влияние. В узоре преобладает орнамент; изобразительные фигурные мотивы почти исчезают.

* * *

Изучение иранских художественных изделий из металла началось давно. Не касаясь подробно этого вопроса, отмечу, что первым сводным трудом, не потерявшим своего значения до сих пор, явился атлас известного русского востоковеда Я. И. Смирнова «Восточное серебро», изданный в 1909 г. и включивший как древние, так и средне-

вековые серебряные и золотые предметы, найденные преимущественно в пределах России⁴¹⁷. В 1912 г. много средневековых иранских и арабских художественных изделий из металла было опубликовано в капитальных альбомах, посвященных выставке мусульманского искусства, состоявшейся в Мюнхене в 1910 г.⁴¹⁸. В 1930-х гг. вышел многотомный «Обзор иранского искусства» под редакцией А. Попа и Ф. Аккерман⁴¹⁹, а также ряд исследовательского характера статей Ф. Зарре, М. Диманда и других. После второй мировой войны Диманд опубликовал обзор памятников художественного металла в «A. Handbook of Muhammadan art»; вышла также хорошо изданная книга Д. Баретта об исламских металлических изделиях в коллекции Британского музея и труд Л. Мэйера «Islamic Metalworker and their Works». Лучшие произведения из коллекций советских музеев нашли освещение в статьях Л. Гюзальяна, М. Дьяконова, И. Орбели, а также в книге Н. Дьяконовой «Искусство народов зарубежного Востока в Эрмитаже» (Л., 1962) и в работе А. Иванова «Бронзовый тазик середины XIV века» (сб. «Средняя Азия и Иран», Л., 1972).

В металлических художественных изделиях средневекового Ирана особенно долго жили традиции сасанидского искусства. Постсасанидские серебряные блюда повторяют традиционные сцены героизированной царской охоты и придворных пиров, мотивы реальных и фантастических животных. На это обратил внимание еще Я. И. Смирнов. Так, например, в эрмитажной коллекции «сасанидского металла» два серебряных с позолотой блюда — одно с изображением царя, сражающегося со львом, а другое с мотивом пиршеской сцены, — датируют 10 столетием⁴²⁰. Постсасанидскими являются также некоторые сосуды со сценами охоты Бахрам Гура, льва, терзающего ланя, и другие. Сохранив традиционные сасанидские сюжеты, мастера, изготовлявшие эти блюда в мусульманскую эпоху, изменили, однако, стиль изображения: фигуры трактованы более плоскостно, гравировка применена чаще, чем рельеф. Возросла также роль орнамента, постепенно заполнившего фон вокруг фигур (сасанидские блюда имели гладкий фон и фигурные изображения, трактованные в сильно выступающем рельефе). Ко времени фата относятся и некоторые серебряные кувшины с рельефными и гравированными на их туловах и горлах изображениями птиц и грифонов, фигуры которых размещены в ячейках орнаментального плетения. Их позднее происхождение выдают выполненные одновременно с узором арабские надписи, расположенные на плечиках или горлах сосудов⁴²¹. По стилю исполнения декора к ним близки и некоторые другие серебряные кувшины эрмитажной коллекции, в частности, найденные в Дагестане, возможно, кавказские по происхождению⁴²². На их туловах кроме изображения птиц встречаются рельефы, представляющие охотничьи сцены с фигурами людей. Обращает, однако, внимание стилизация изображенных фигур и условный характер симметричных композиций. Возможно также среднеазиатское происхождение некоторых постсасанидских серебряных сосудов, например эрмитажного кувшина с изображением крылатого верблюда⁴²³ и других. Это лишь подтверждает тезис о том, что изобразительные мотивы, выполненные в «сасанидской» традиции, продолжали жить в искусстве многих народов Ближнего и Среднего Востока в течение ряда столетий после арабского завоевания и распространения ислама. Уместно напомнить указание В. В. Бартольда о том, что письменные источники различного происхождения свидетельствуют о широком распространении в «восточно-иранском мире» (то есть в Средней Азии) в первые века после мусульманского завоевания скульптурных изображений животных⁴²⁴.

Наряду с продолжением сасанидской традиции в художественном металле Ирана и других стран Среднего Востока уже в 8—9 вв. наблюдается не только стилевая трансформация старых изображений, но и создание новых художественных форм. Одну из них представляет бронзовый кувшин с четким членением составляющих его элементов: шаровидного туловища, цилиндрического горла, вертикально вытянутой и изящно изогнутой ручки и прикрепленного к тулову носика в виде птицы. Лучший экземпляр такого кувшина принадлежит Музею исламского искусства в Каире⁴²⁵. На его слегка граненом тулове тонкой гравировкой изображена аркада с двойными колонками. Под арками помещены круглые розетки и обрамленные узором фигурки зверей и птиц (лани, зайцы; динамично трактованная сцена борьбы грифона с копытным животным, и др.). Растительный узор украшает также ручку и ажурную верхушку горла. Носик же кувшина отлит в форме кукарекающего петуха, вылепленного очень пластично. Пластичен и весь кувшин в целом: его богатый декор, исполненный в раз-

ной технике, подчеркивает форму сосуда. Кувшин с носиком в форме петуха, очень близкий к каирскому, имеется в коллекции Метрополитен-музея в Нью-Йорке⁴²⁶ и тоже датируется 8 в.

В коллекции Эрмитажа этот тип бронзовых сосудов представлен кувшинами, найденными в Дагестане⁴²⁷. Их граненые шаровидные тулова покрыты гравированным узором и украшены рельефной пальметтой у основания ручки. Но носик-слив отлит не в форме петуха, а в виде другой птицы с открытым клювом и слегка приподнятыми крыльями. То, что сосуды обнаружены на Северном Кавказе, позволяет думать, что ареал распространения этого типа бронзовых изделий выходит за границы собственно Ирана.

Высокий расцвет пережила в Иране художественная обработка металла в 11—12 и начале 13 столетия. В период зрелого средневековья, связанный на Среднем Востоке с подъемом городов и всей феодальной культуры, в творчестве мастеров художественной обработки металла, так же как и в других областях прикладного искусства, нарастает декоративное начало. Оно, однако, не ведет к вычурности форм и перегрузке украшениями (что появилось позднее). Металлические сосуды — кувшины, курильницы, приземистые чаши, плоские блюда, котелки для воды, а также подсвечники, пеналы и другие бытовые предметы, изготовлявшиеся из металла, — по своим формам были просты и массивны. Но тонкая, подобная кружеву, сетка узора обогащала поверхность и облегчала массу сосуда. В кружевном узоре были геометрические и растительные мотивы, орнаментализированные надписи, а также изображения живых существ — людей, животных и птиц, часто скомпонованные в довольно сложные, но ясно «читаемые» сюжетные композиции.

Сохранилось много круглых бронзовых зеркал, на обороте которых размещены рельефные изображения, исполненные в технике литья. В круг, оконтуренный арабской надписью, мастерски вписана фигурка всадника (иногда охотника на львов) или различные фантастические существа (например, крылатые сфинксы) в симметричной орнаментальной композиции. Сюжетом рельефа на одной из круглых бронзовых пластин, имеющей 18 см в диаметре, является сказание о Бахрам Гуре и Азаде⁴²⁸.

Для украшения бронзовых и серебряных сосудов применялась также техника гравировки. Изредка на медной посуде этого времени можно встретить зооморфные мотивы сасанидского происхождения, трактованные, однако, плоско, на фоне густой сетки растительного узора. В качестве примера назову медное блюдо 12 в., украшенное круглым медальоном, помещенным внутри кольца надписи⁴²⁹. В медальоне изображен крылатый фантастический зверь, фигура которого выделяется на фоне завитков растительного орнамента. Характер узора напоминает люстровые росписи этого времени.

Более типична бронзовая ступка 12 в., поверхность которой заполнена фризом с тонко гравированными фигурами животных, заключенными в круглые медальоны, расположенные на фоне арабески и обрамленные надписью⁴³⁰. Иранские металлические художественные изделия этого времени с гравировкой, изображающей людей и животных, часто целые охотничьи сцены, происходят из раскопок в Нишапуре, встречаются среди находок в Рее, Хамадане и других городах Ирана.

Развитие декоративного стиля вызвало к жизни технику инкрустации бронзы красной медью, серебром и даже золотом. Зародившись еще в 8 в., этот новый прием декоративного убранства поверхности металлических сосудов, обычно сочетаемый с гравировкой и даже с рельефом, получил широкое применение в 12—13 столетиях. Инкрустация не только выделяла элементы узора (фигуры людей и животных, отдельные мотивы орнамента, буквы надписей), но обогащала фактуру сосуда цветом, игрой искрящихся светлых бликов.

Долгое время считалось, что приоритет в использовании этой художественной техники принадлежал Мосулу — городу в Ираке, где искусство украшения металлических сосудов процветало в 12 и 13 столетиях (см. гл. II, стр. 58). Однако сейчас нет сомнения, что в этот период существовали и другие центры художественной работы по металлу, расположенные в Иране и за его пределами: в Средней Азии и на территории современного Афганистана. Убедительное свидетельство этого — ряд превосходных в художественном отношении металлических сосудов с надписями, украшающими на их изготовление в Герате, Мерве, а также в городах Ирана: Нишапуре, Систане и др. 1163 г. датирован хранящийся в Эрмитаже уникальный бронзо-

вый котелок, шаровидное тело которого сплошь покрыто узором, выполненным гравировкой и инкрустацией серебром и красной медью⁴³¹. Повторяя форму сосуда, узор расположен поясами, из которых одни заполнены изобразительными мотивами, другие — надписями. Особенно интересны два пояса: в одном размещены пешие фигурки (музыканты, люди, играющие в нарды или сражающиеся, обнажив мечи), в другом миниатюрные всадники — охотники, воины, игроки в поло.

Инкрустированные серебром и медью фигурки выделяются на фоне желтоватой бронзы и моделированы гравировкой, обозначающей черты лиц и складки одежды. Так же тонко и изящно исполнены буквы надписей, «кошунственно» перерастающие в торсы и головы людей, позы и движения которых, по справедливому замечанию Р. Кесати, связаны с начертанием буквы, но вместе с тем имеют самостоятельный смысл: один поднимает бокал, другие беседуют, третий стреляет из лука в чудовище и т. д. На котелке сделана надпись, сообщающая, что его исполнили для «славы купцов» Руки-ад-Дина рисовальщик из Герата Хаджиб Мас'уд ибн Ахмад и чеканщик Мухаммад ибн Абд аль-Вахид. Высокое мастерство, с каким выполнен и украшен котелок, свидетельство того, что Герат в 12 в. был центром школы ремесленников, выработавших свой самостоятельный стиль художественной работы по металлу.

В Иране 12—13 вв., по-видимому, особенно распространенным приемом украшения художественных изделий из бронзы было сочетание высокого рельефа и объемных фигурок с гравировкой и инкрустацией цветными металлами. Типичен в этом отношении превосходный по художественным качествам бронзовый кувшин с подносом (умывальный прибор) 12 в., принадлежащий Эрмитажу⁴³². Кувшин имеет двенадцатигранное, слегка закругленное внизу высокое призматическое тулово, опирающееся на кольцевую профилированную ножку. Над плоскостью плечиков возвышается цилиндрическое горло, к которому примыкает длинный приподнятый вверх носик-слив для воды и тонкая, изящно изогнутая ручка, соединяющая горло с туловом. Стройность общих пропорций сосуда определяется соотношением высоты горла и тулова, как 1:2.

Пластику сосуда дополняют и обогащают 24 небольшие скульптуры в виде обобщенно трактованных сидящих птиц, помещенные попарно над каждой гранью по краю плечиков тулова, и фигурки двух сидящих львов, выполненные высоким рельефом на горле кувшина. Объемные фигурки птиц украшают также борт подноса, на котором стоит кувшин.

Кроме скульптур декор сосуда состоит из плоскостного узора, исполненного гравировкой и инкрустированного серебром и медью. Охватывая тулово по верху и внизу, расположены фризы надписей; середину каждой грани занимает розетка с орнаментальной вязью; пояски растительного узора и надписи обрамляют также фигурки львов и украшают носик сосуда.

Близкий по форме и пропорциям кувшин принадлежит Государственному музею в Берлине⁴³³. Однако в берлинском варианте тулово украшено чередующимися округлыми и гранеными «каннелюрами», а вместо скульптур птичек помещены фигурки сидящих львов. На других бронзовых сосудах этого типа в гравированном и инкрустированном узоре можно встретить изображения всадников, звериный гон, знаки зодиака, буквы надписей, оканчивающиеся человеческими лицами (кувшин Музея Голестанского дворца в Тегеране⁴³⁴), сцены охоты, изображения музыкантов (кувшин в коллекции Гомберга⁴³⁵) и т. д.

Богато украшен гравировкой и особенно инкрустацией кувшин, принадлежавший прежде Моргану, а ныне находящийся в Метрополитен-музее⁴³⁶. Его «каннелюрованное» двенадцатью выпуклостями тулово, горло, ручка и ножка сплошь покрыты тонким, как паутина, узором, в котором среди растительной арабески и надписей можно различить звериный гон, знаки зодиака, символы планет. Развитой декоративный стиль, проявившийся в узоре этого кувшина, позволяет датировать его началом 13 в. К этому времени, вероятно, относится очень близкий к нему по форме и декору кувшин в коллекции Британского музея в Лондоне⁴³⁷.

Одно время происхождение сосудов этого типа связывали с северо-западным Ираном и Закавказьем. Однако в Государственном музее Грузии имеется бронзовый кувшин с «каннелюрованным» туловищем, рельефной фигуркой льва на высоком цилиндрическом горле и надписью, в которой сообщается, что работы по инкрустации выполнил гератец Махмуд, сын Мухаммада, в месяце шабана 577 г. хиджры, то есть

Илл.
145

Илл.
146

Илл.
144

Илл.
143

в конце 1181 или в начале 1182 г.⁴³⁸. Таким образом, ареал распространения кувшинов рассматриваемого типа, вероятно, весьма широк, охватывает Хорасан и выходит за пределы Ирана на восток.

Интересный кувшин со скульптурным и плоскостным узором, изготовление которого приписывают мастерам Герата, находится в музее Эсте г. Модены (Италия). По плечу тулова попарно расположены фигурки птиц с человеческими головами, а на горле вместо обычной фигурки льва высоким рельефом изображен всадник на лошади; горло кувшина закрыто бронзовой крышечкой, украшенной миниатюрной скульптурой животного⁴³⁹.

О том, что для иранской бронзы 12—13 вв. был типичен скульптурно-графический декор, свидетельствуют помимо описанных выше кувшинов массивные подсвечники, украшенные рельефными фигурками сидящих львов и скульптурами птиц, образующих фризы, чередующиеся с поясками гравированных и инкрустированных надписей. Подсвечники такого типа имеются в собрании Лувра⁴⁴⁰, в Музее исламского искусства в Каире⁴⁴¹, в коллекции Харари⁴⁴². Излюбленным было также украшение металлических сосудов деталями в форме различных зверей и птиц, а иногда и людей. Нередко можно встретить бронзовые кувшины 11—13 вв. с горлом, увенчанным головой птицы или рогатого животного⁴⁴³. Иногда зооморфная форма придана и горлу и ручке сосуда⁴⁴⁴. На котелках и ступках кованые ручки нередко прикреплены к пасти зверя или фантастического чудовища. Подставки и ножки некоторых бронзовых предметов выполнены в форме животных⁴⁴⁵. Реже встречаются объемные изображения людей. В одной частной коллекции находится бронзовая шкатулка, датированная 1197 г., к стенкам которой «прикреплены» скульптурки людей, держащих в руках какие-то предметы⁴⁴⁶. Фигурки живых существ трактовались мастерами художественного лигья обобщенно, в духе того декоративного стиля, который господствовал в Иране в это время. Характерные черты этого стиля прослеживаются и в исполнении курильниц, имеющих форму птицы или зверя. Курильницы, широко употреблявшиеся в быту богатых людей — придворных, феодалов, купцов, — были излюбленным элементом восточного интерьера. Многие курильницы изображают птиц со сложными крыльями, крепко стоящих на поставленных рядом лапах. Фигуры их переданы обобщенно монументально, но вместе с тем декоративно. Нередки также курильницы в форме барса. Превосходный экземпляр такого скульптурного произведения, датированного 12 в., принадлежит Эрмитажу⁴⁴⁷. Имя мастера, исполнившего курильницу, Али ибн Мухаммад ат-Таки. Он изобразил хищника в настороженной позе: с поднятой и несколько вытянутой вперед головой, наостренными ушами и задранном хвостом. Особенно выразительна морда с прорезанными узкими раскосыми глазами, открытой пастью и большими стилизованными усами. И. А. Орбели, посвятивший этой курильнице специальную статью, пишет: «Большая курильница Эрмитажа замечательна и по своей форме, при всей стилизации прекрасно передающей мощное и напряженное строение тела зверя⁴⁴⁸. Все тело животного (за исключением морды) Али ибн Мухаммад покрыл ажурным узором из отвлеченных геометрических и растительных мотивов. Поразительно мастерство и высокий художественный вкус, с которым средневековый иранский художник органично сочетал в своем произведении изобразительное и декоративное начала.

Подобные эрмитажному «бару», но меньшего размера, курильницы 12 в. имеются в музейных собраниях других стран⁴⁴⁹.

К скульптурным произведениям 12 в. следует отнести также изящные подвески в виде стилизованных фигурок льва и других зверей, которые выполняли из золота иранские ювелиры. На серьгах этого времени нередко можно встретить также ажурные или гравированные изображения птиц и животных⁴⁵⁰.

Весьма разнообразны изобразительные мотивы в плоскостной трактовке на поверхности иранских металлических изделий 11—13 вв. Стилизованные, выразительные в своих движениях и позах фигурки людей и животных, размещенные на фоне растительных узоров, напоминают сюжетные композиции керамических блюд и чаш, украшенных люстровой росписью. Чаще всего сюжетные изображения на металле заключены в клейма или медальоны, расположенные среди орнаментальной арабески. Нередко мотивы нескольких клейм связаны по смыслу. Например, сидящий на троне правитель, изображенный в центральном медальоне, может «слушать» музыкантов, фигуры которых помещены в других клеймах. Для размещения сюжетных компози-

ций — гона зверей, охоты, батальных сцен, игры в поло и др. — использовались также фризообразные пояса, охватывающие вокруг туловища или горло сосуда.

Илл.
151

В качестве примера назову массивный подсвечник в коллекции Музея Голестанского дворца в Тегеране ⁴⁵¹. На его гранях, образующих два ряда пятиугольных плоскостей, гравировкой и инкрустацией исполнены одно- и двухфигурные композиции. Инкрустированные серебром, они светлыми пятнами выделяются на темном фоне бронзы среди завитков растительного узора. Основание подсвечника украшено надписью, вертикальные буквы которой завершаются человеческими ликами. Среди узоров на бронзовых предметах можно встретить и более сложные «картинные» композиции с развернутым повествованием. Так, на каламданах 12—13 вв. в коллекции Марке де Васселёта изображены: царь на троне, охотник, стреляющий из лука, Бахрам Гур и Азаде, борьба зверей и другие сюжеты ⁴⁵².

Возможно, иранского происхождения некоторые эмалевые росписи, исполненные на металле, например медная миска 12 в., хранящаяся в Музее Инсбрука ⁴⁵³. На ее поверхности в технике перегородчатой эмали в круглых медальонах изображены фигуры людей и животных.

Изобразительность продолжает жить в узорах иранской художественной бронзы и в последующие столетия, после монгольского завоевания. Однако стиль фигурных изображений, как и узоры в целом, изменились.

Для второй половины 14 и для 15 в. характерны сильно стилизованные фигуры удлинённых пропорций. Размещенные в медальонах или фризах, они сливаются с вертикалями арабских букв и мотивами листьев в единый, орнаментального характера узор ⁴⁵⁴. В этом стиле был исполнен инкрустированный серебром и золотом узор на бронзовом тазике конца 14 в. в коллекции Музея западного и восточного искусства в Киеве ⁴⁵⁵. На высоком отогнутом внутрь борте чаши изображены разделенные орнаментальными медальонами традиционные сцены: правитель на троне и другие. В целом в исполнении фигурных изображений на бронзовых иранских изделиях в течение 14 и 15 вв. нарастает тенденция плоскостной и условной их трактовки, исчезает живая выразительность поз и движений.

Илл.
150

* * *

Художественные текстильные изделия Ирана, как и других стран Ближнего и Среднего Востока, часто упоминаются средневековыми письменными источниками. Узорные шелковые ткани и золотую парчу изготавливали в ремесленных мастерских многих городов феодального Востока не только для внутреннего рынка, но и на экспорт. Об их высоких достоинствах пишут восточные авторы и люди Запада. Марко Поло был восхищен персидскими золототкаными и шелковыми материями, которые он видел в Йезде и других городах Ирана. Отметил он также изображение живых существ на тканях Кермана. «Замужние женщины и девки, — пишет он, — славно вышивают зверей и птиц и всякие другие фигуры по шелковым разноцветным тканям. Работают для князей и знатных людей занавески так хорошо и искусно, что не удивишься...» ⁴⁵⁶. Существует обоснованное мнение, нашедшее отражение в ряде исследований, что в эпоху средневековья европейский художественный текстиль развивался под сильным влиянием Востока и лишь со времени Ренессанса получил характер самостоятельной художественной школы.

Изучение иранского текстиля 8—15 столетий затрудняет сравнительная немногочисленность сохранившихся памятников, а также сложность их датировки и локализации. Все же в результате исследований, проведенных А. Кендриком, Ю. Шмидтом, М. Димандом, Ф. Аккерман и другими учеными, выделена группа художественных произведений, позволяющая говорить о характерных чертах стиля и его эволюции в средневековый период.

Как и другие виды прикладного искусства, иранский художественный текстиль 8—10 столетий сохранял в несколько трансформированном виде традиции сасанидского искусства, в частности определенный круг зооморфных мотивов. На тканях этого времени изображения птиц и животных даны изолированно одно от другого и чаще всего заключены в круги, равномерно, рядами размещенные на поверхности ткани. Характерной особенностью иранских текстильных узоров 8—10 вв. является геометризация форм, несравненно большая, чем в сасанидском искусстве, условная

стилизация фигур животных и птиц. Таковы, например, изображения лошадей и птиц на иранской шелковой ткани 8—9 вв., хранящейся в Метрополитен-музее Нью-Йорка⁴⁵⁷. Фигуры размещены парами в условной геральдической композиции. Узор декоративен по цвету: он выполнен белым, желтым, зеленым и сиреневым по красному фону. На других фрагментах шелковых тканей 8—10 вв. встречаются изображения львов, павлинов, уток. На ткани, хранящейся в одном частном собрании⁴⁵⁸, крупные фигуры птиц, помещенные на фоне растительного орнамента, заполняют полосы, обрамленные надписями.

Уникальной является шелковая ткань, попавшая еще в 11 в. в сокровищницу аббатства св. Джосса и ныне хранящаяся в Лувре. Согласно надписи, ткань эта предназначалась для военачальника Абу Мансур Хайдара, что позволяет датировать ее второй половиной 10 в. и связывать ее происхождение с Хорасаном. На сохранившемся фрагменте, представляющем угол замкнутой композиции, на красном фоне изображены стоящие друг против друга два слона, украшенные попонами. Между ног животных помещены небольшие фигурки фантастических крылатых четвероногих с длинными, изогнутыми шеями. В обрамление ткани введен мотив каравана верблюдов: их одинаковые по рисунку, связанные поводками одна с другой фигуры образуют ритмичный фризовый узор. Несмотря на обилие изобразительных мотивов, украшающих поверхность ткани, они не выявляют единого сюжетного замысла. Введенные в узор фигуры, скорее, можно рассматривать как символы, передающие какие-то связанные с ними представления. Этому соответствует и стилизованная угловатая трактовка формы и изображенных фигур животных, а также расцветка, исполненная в яркой, но гармоничной красочной гамме белым, синим, желтым, черным и красным шелками⁴⁵⁹.

В 11—12 вв. Иранский художественный текстиль переживает период расцвета, причем характер украшающего его узора претерпевает значительные изменения. В рисунках исчезает условная угловатость, на смену ей приходят изящные и плавные линии. Основным элементом узора остаются круглые медальоны, заполненные геральдически трактованными изображениями птиц и животных, но композиции усложняются, делаются пышными, насыщенными множеством мотивов. Превосходный экземпляр иранской ткани 11 в. принадлежит Музею Виктории и Альберта в Лондоне⁴⁶⁰. В больших круглых медальонах помещены друг против друга фигурки птиц, а под ними — грифонов. Изображения летящих птиц, а также сенмурвов заполняют небольшие кружки в обрамлении медальонов и в расположенных между ними шестиугольных розетках. При сравнении с тканями предшествующего периода, а также сасанидскими, узор иранского художественного текстиля 11—12 вв. отличается пышностью орнаментально-декоративных композиций, показывает стремление исполнявших его художников заполнить арабеской всю поверхность ткани.

Мотивы с изображением живых существ на текстильных изделиях 11—12 вв. очень разнообразны. Так, на одной из тканей 12 в. геральдически решенная композиция из фигур двух павлинов с распушенными хвостами вписана в ромб, в свою очередь помещенный в круг, четыре сегмента которого заполнены изображениями бегущих животных⁴⁶¹. Медальонам иногда придана форма квадрата, и в них чередуются изобразительные мотивы и надписи. Среди животных и птиц, изображенных на тканях, нередко геральдизированные (иногда слитые в одну) фигуры львов, слонов, орлов и другие.

Точно атрибутированных произведений иранского художественного текстиля 14—15 вв. сохранилось мало, но изучению его помогают изображения узорных одежд на миниатюрах этого времени. Для монгольского и тимуридского периодов характерно усиление китайского влияния, которое в текстильном узоре сказалось особенно сильно. Часто стали изображать драконов, фениксов, а также растительные мотивы, пришедшие в искусство Ирана с Дальнего Востока. Однако трактовка этих мотивов в Иране имела особые черты, обусловленные местными художественными традициями и приемами ткачества. Узоры, как правило, скомпонованы в арабеску, состоящую из стеблей растений, образующих между собой стрельчато-заостренные по форме медальоны, и заполняющего их орнамента, трактованного плоско, но близко к мотивам реальной флоры. По изяществу рисунка, изысканности его расцветки и разнообразию композиций ткани 15 в. не уступают художественному текстилю предшествующего периода.

Илл.
153Илл.
152

* * *

Искусство Ирана эпохи зрелого феодализма, особенно в 11—13 вв., явилось крупным вкладом в мировую художественную культуру.

После нескольких столетий, ушедших на освоение традиций прошлого и выработку нового художественного языка, в Иране сложились архитектура и искусство, отвечавшие характерным для своего времени задачам. Они воплотили в формах, соответствующих средневековому мышлению, эстетический и нравственный идеал эпохи.

Идеал этот был противоречив: он воспевал представления, глубоко живущие в сознании народа, а также идеализированный образ феодала-воина. Многие виды архитектуры и искусства предназначались для удовлетворения эстетических потребностей феодальной знати и духовенства. Однако специфика средневековой культуры открывала путь к проникновению в художественное творчество эстетических вкусов широких народных масс. Воздействие фольклорного начала на искусство было активно потому, что создателями произведений, определявших художественное лицо эпохи, были мастера-ремесленники, выходцы из трудовых слоев населения, сохранявшие с ними самую тесную связь.

Зодчими, миниатюристами, мастерами, расписывавшими керамику, украшавшими изделия из металла, дерева и кости, создававшими ткани и ковры,—этими подлинными творцами искусства в средневековом Иране,—был выработан высокий по художественным качествам декоративный стиль, своим условным языком отражавший реальную жизнь, выражавший народные представления о прекрасном.

Средневековое искусство Ирана, особенно в эпоху его расцвета, было синтетичным и симфоничным по своему звучанию. Миниатюра, стенопись и резьба по стуку, узоры на керамике, на изделиях из металла и на тканях, неповторимые в своей художественной специфике, развивались в гармоническом стилевом единстве.

ИСКУССТВО ИРАНА XVI—XVII ВЕКОВ

Столетия 16—17 занимают особое место в истории Ирана. В этот период начало сказываться отставание социально-экономического развития стран Ближнего и Среднего Востока от Западной Европы, где уже зародились капиталистические общественные отношения и начались буржуазные революции. Тем не менее Иран под властью Сефевидов был мощной в политическом отношении державой; лишь к концу 17 в. удары народных движений расшатали средневековую феодальную систему и вызвали ее кризис.

В условиях относительно централизованного государства Сефевидов, особенно при Аббасе I (1587—1628), были достигнуты некоторые успехи в экономике страны, стали расти земледелие, ремесла и торговля. Европейцы, посещавшие Иран в 17 в., считали, что Сефевиды являлись в те времена «самыми богатыми монархами в мире»⁴⁶².

Известный подъем в 16—17 вв. пережила и художественная культура Ирана, хотя в ее развитии обострились глубокие, требующие дальнейшего изучения внутренние противоречия. Выросла пропасть между искусством придворным и тем, которое обслуживало эстетические потребности широких слоев населения. На придворную культуру сильное воздействие стал оказывать ислам, укрепивший свои позиции под флагом шиизма, объявленного государственной религией Ирана. Вольнодумие, даже в условной поэтической форме, жестоко преследовалось. На развитие литературного и художественного творчества отрицательное влияние оказал также вызванный внешней политикой Сефевидов разрыв культурных связей со Средней Азией и другими странами «мусульманского» Востока, где господствующей формой ислама был суннизм⁴⁶³.

В этих условиях росли противоречия и возникла неравномерность в развитии различных видов художественной культуры. В поэзии высокая форма, выработанная в предшествующие века, омертвела и в значительной мере лишилась жизненного содержания. Однако в области архитектуры и изобразительного искусства были созданы новые замечательные художественные ценности, правда, несущие на себе печать односторонности культурного развития.

В изобразительном искусстве, особенно в миниатюре, положительной была тенденция перехода к новому, высшему этапу художественного освоения мира. Эта тен-

денция, созвучная с тем, что происходило в 16—17 вв. в искусстве Западной Европы, наиболее прогрессивно осуществлялась в тех случаях, когда художники искали решения новых проблем не путем подражания чужеземным образцам, а опираясь на иранскую эстетическую традицию, с учетом особенностей национальной действительности своей страны.

Наряду с этим в иранском искусстве 16—17 вв. проявилось стремление художников развивать свое творчество в пределах средневекового художественного метода, доводя до изысканного совершенства декоративный художественный стиль, напрягая и истощая все его возможности. Эту тенденцию можно сравнить с тем, что наблюдалось в искусстве Руси 17 в., — с замечательным русским узорочьем и его необыкновенной декоративной красочностью.

В искусстве Ирана 16—17 вв. все эти тенденции нарушали, однако, монументальный характер средневекового искусства и симфоничную гармонию, объединявшую различные его виды в предшествующий период. Несмотря на это, в архитектуре и особенно в области миниатюры и прикладных искусств художниками Ирана и в этот период были созданы непреходящие художественные ценности.

* * *

В иранской архитектуре 16—17 столетий господствуют ранее выработанные, но еще жизненные каноны четырехъярусной и купольной построек. Большое количество дошедших до нас архитектурных памятников этой эпохи дает возможность представить не только культовые, но различные типы светских зданий — торговые постройки, бани, жилую народную архитектуру, а также планировку больших позднесредневековых городов. Многие старые города Ирана, вероятно, сохранили основные черты плана от 13—15 вв., а в отдельных случаях и от более раннего времени. К сожалению, для реконструкции досефевидских городов собрано еще мало археологических данных, а рассказы современников, даже таких наблюдательных, как Марко Поло, содержат восторженные, но недостаточные конкретные описания.

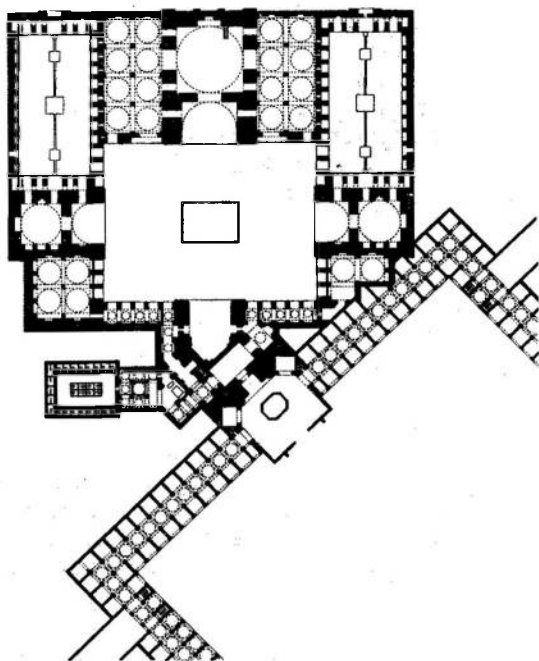
При Сефевидах крупные планировочные и градостроительные работы были произведены в Исфахане, превращенном в столицу при Аббасе I и ставшем в начале 17 в. огромным городом с полумиллионным населением. В центре Исфахана была создана большая, обнесенная аркадой прямоугольной формы площадь Майдан-и Шах длиной около 500 м. По четырем сторонам площади расположены: большая шахская мечеть, мечеть Лутфаллы, дворец Али-капу и базары. Близ дворца начинается широкая, прямая, как стрела, обсаженная еще в 1597 г. платанами аллея Чар-Баг. Она тянется на три километра, пересекает по мосту реку Зайендеруд и уходит в заречную часть города, к огромным шахским садам. Сефевидская планировка города, вероятно, сильно изменила прежний план Исфахана, но в жилых кварталах сохранилась типичная для средневековья запутанная сеть кривых узких улиц, переулков и тушиков.

Для культовых сооружений 17 в. характерны большие купольные святилища. Купола подняты на мощные цилиндрические барабаны и имеют специфическую для этого периода форму, заостренную кверху и несколько приплюснутую, как бы набухшую в нижней части. Купола и барабаны высятся над пиштаками, хотя последние в этот период тоже отличаются крупными размерами и вытянутыми вверх пропорциями. Архитектурные композиции больших мечетей и медресе дополняет множество декоративных минаретов, расположенных по углам здания и по бокам пиштаков. На минаретах, подчеркивая их устремленность вверх, возвышаются над балконами-фонарями тонкие башенки, увенчанные маленькими куполками. Исключительной яркостью отличается облицовка расписными плитками и керамической мозаикой, которая многоцветным ковром покрывает стены, своды и купола построек. Преобладавший в керамических облицовках 15 в. синий тон сменяется более пестрой, хотя и сгармонизированной гаммой красок, включающей темно-синий и белый, зеленый и желтый, голубой и марганцево-фиолетовый цвета.

Обновляется частично перестроенная в 14 в. Джума-мечеть в Исфахане. Айваны ее двора при Сефевидах получили особенно грандиозные формы и пышный декоративный узор. Крупнейшие новые ансамбли культовых построек — Шахская мечеть и мечеть Лутфаллы, — воздвигнутые в начале 17 в. около площади Майдан-и

Рис.
23

Илл.
156

Илл.
155Илл.
154

Шахская мечеть в Исфахане.
1612—1630 гг.
План

23

айванный тип сооружений с квадратным или многоугольным планом. Крытые базары старых иранских городов имеют своды и купола, показывающие не только богатство строительных приемов, но и стремление придать этим сооружениям эстетическую выразительность.

Жилые дома строились в разных районах страны, согласно местным традициям и в соответствии с климатическими условиями. Особенно отличался своеобразием жилой дом северного Ирана, обычно деревянный, с высокой двухскатной, а иногда четырехскатной кровлей. В других районах господствующим был тип жилой усадьбы, которая представляла замкнутый двор с глухими глинобитными стенами и помещениями, расположенными вокруг двора. Обязательный компонент жилой усадьбы — терраса, плоский потолок которой поддерживают резные деревянные колонны⁴⁶⁶.

Из прочих архитектурных памятников следует отметить многоарочные мосты, построенные при Сефевидах в Исфахане. Громадный мост Аллаверди-хана через реку Зайендеруд имеет двухъярусную аркаду, расчлененную башнеобразными выступами⁴⁶⁷. Интересны также глинобитные городские стены, ленты которых, снабженные башнями и украшенные воротами, опоясывают каждый из старых городов Ирана. В Йезде сохранились остатки мощных башен 12—14 вв., но большинство средневековых иранских крепостей и укреплений, естественно, много раз перестраивалось. Однако всегда вновь возводились массивные, увенчанные зубцами стены, которые не только соответствовали задачам обороны, но входили неотъемлемой выразительной частью в художественный ансамбль города.

* * *

В истории миниатюры Ближнего и Среднего Востока 16 в. был периодом продолжавшегося расцвета. Развивались старые и возникали новые региональные школы живописи, формировались национальные художественные центры в Иране, Азербайджане, Турции, Средней Азии и Индии. Вместе с тем шел интенсивный процесс взаимодействия между различными школами миниатюры, обмен творческим опытом, перемещение

Шах, и медресе Мадар-и Шах (начало 18 в.), представляют чрезвычайно живописное зрелище. Красочные купола и айваны высятся среди леса минаретов и своим пестрым узором то контрастируют, то сливаются с зеленью окружающих садов⁴⁶⁴.

Декоративна и архитектура сефевидских дворцов, которые трактованы как отдельные павильоны, обычно расположенные среди парка. Даже при больших размерах они кажутся стройными и легкими. На фасад, как правило, выходит большая терраса, плоская крыша которой опирается на множество высоких деревянных колонн. В огромном шестизэтажном дворце Али-капу колоннада украшает верхнюю половину постройки. Во дворце Чихиль-Сутун (1590), расположенном рядом с Али-капу в большом хорошо распланированном парке, колонны террасы имеют 16 м высоты. Восемнадцать колонн, по три в ряд, несут деревянный кессонированный богато расписанный потолок. Прямоугольный бассейн перед террасой отражает фасад здания. Залы дворца пышно украшены резьбой, росписью и позолотой⁴⁶⁵.

В большом числе дошли до нас светские постройки 16—18 вв.: караван-сарай, базары, бани, мосты и жилые дома. В их планировке и композиции вскрываются народные истоки иранской монументальной архитектуры. Караван-сарай, как правило, представляют четырех-

мастеров из одного художественного центра в другой. Это способствовало единству процесса развития живописи на Ближнем и Среднем Востоке.

В первой половине 16 в. большое значение приобрела тебризская школа азербайджанской миниатюры, оказавшая влияние на ряд региональных школ Ирана, Турции, Средней Азии. В Тебризе, ставшем столицей первых Сефевидов, была создана крупная художественная мастерская при книгохранилище — придворной шахской библиотеке. Во главе ее в 1522 г. специальным указом шаха Тахмаспа I был поставлен переехавший из Герата в Тебриз Камал ад-Дин Бехзад. Однако тебризская миниатюра 16 в. не была простым продолжением школы Бехзада. Мощные местные традиции, давшие миру первоклассные произведения живописи еще в 13—14 столетиях, а также идейные и эстетические задачи, возникшие перед искусством в 16 в., вызвали к жизни художественный стиль, ставший новым этапом в истории миниатюры. Мы знаем имена многих тебризских художников этого времени, в основной массе азербайджанцев, наряду с которыми работали и первоклассные приезжие мастера. Уже само такое общение создавало почву для рождения стиля, впитавшего весь опыт, все лучшее, что было создано до этого художниками Ближнего и Среднего Востока.

Примечательно, что лучшие произведения тебризских мастеров этого времени созданы коллективными усилиями. Такова, в частности, уникальная по художественным достоинствам рукопись «Хамсе» Низами, переписанная первоклассным каллиграфом Низам ад-Дином Шах-Махмудом в 1539—1543 гг.⁴⁶⁸. Она имеет орнаментированный титульный лист, шмуцтитулы и концовки; широкие поля ее страниц украшены узором, выполненным золотом. Соревнуясь в украшении этой рукописи, на ее страницах скрестили шпаги своего мастерства лучшие художники-миниатюристы 16 в. Не только по словам современных им панегиристов, но и совершенно объективно, по действительным заслугам, эти художники явились славой и гордостью своего времени или, как тогда говорили, «зенитом эпохи». На миниатюрах замечательной рукописи 1539—1543 гг. есть подписи выдающихся художников: Султана Мухаммада, Ака-Мирака, Мирза Али, Мир-Сайид Али, Музаффера Али и Мир-Мусаввира. Можно согласиться с мнением восточного ценителя искусств, начертавшего на титуле рукописи следующие слова похвалы: «Око времени никогда не видело подобного этому!»

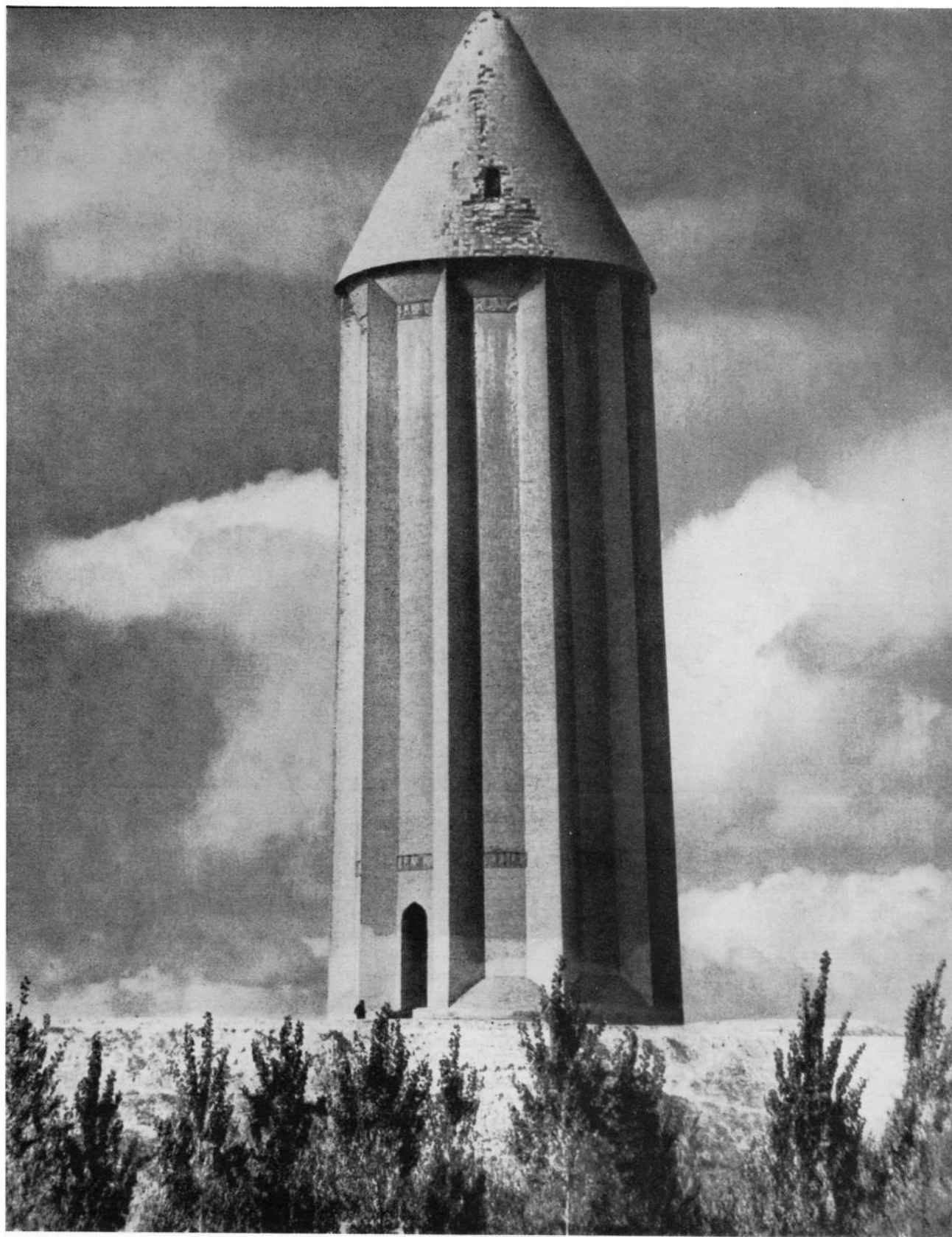
Сказочные события бессмертных поэм Низами тебризские художники перенесли в среду своих современников, наполнили трепетом окружавшей их жизни. Художники 16 в. отвергли присущий азербайджанской миниатюре предшествующих столетий принцип «немногословного» изображения, лаконично повествующего лишь о самом главном в сюжете поэтической легенды, и с увлечением передавали действительность во всем ее многообразии. Мир-Сайид Али, изображая обезумевшего от любви Маджнуна, которого старая женщина привела к шатру Лейлы, повествует о жизни арабского стойбища, показывает пастухов с их стадами, женщину, набирающую воду из ручья, приоткрывает завесы шатров и наблюдает интимную жизнь обитателей. В сцене первой встречи Хосрова с Ширин, несравненный, как его называли современники, художник Султан Мухаммад выразительными средствами миниатюриста передал чувство вспыхнувшей любви и в том же эмоциональном ключе красиво и лирично рассказал об окружавшей влюбленных природе.

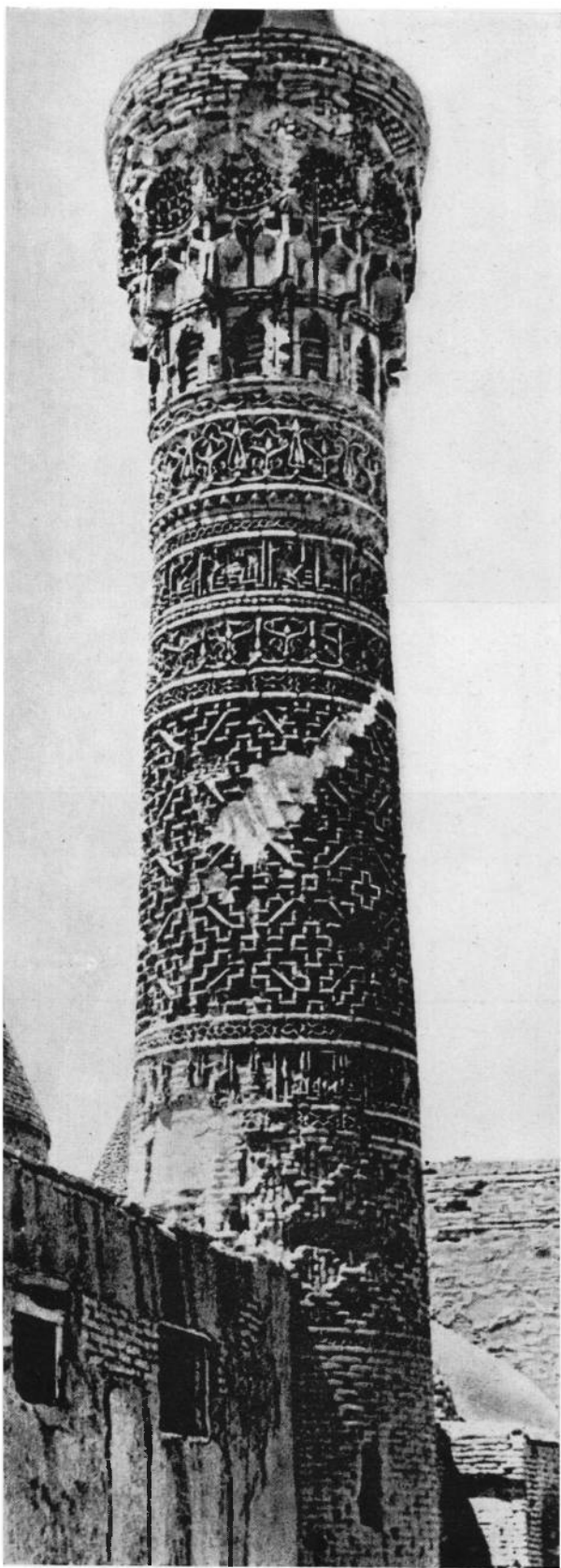
Повествовательность тебризской миниатюры пронизана особой поэтичностью, необычайно обостренным художественно-декоративным чувством. Фигуры людей и предметы живут как бы в узоре, сотканном из тончайших линий рисунка и каскада цветных пятен. Мощными красочными аккордами звучат сочетаемые по контрасту — красный и зеленый, оранжевый, синий, белый, сиреневый, коричневый, золото — чистые и яркие цвета миниатюр. Изобразительное и декоративно-узорное начала в произведениях тебризских художников нерасторжимо слиты, не существуют одно без другого, образуют единое целое.

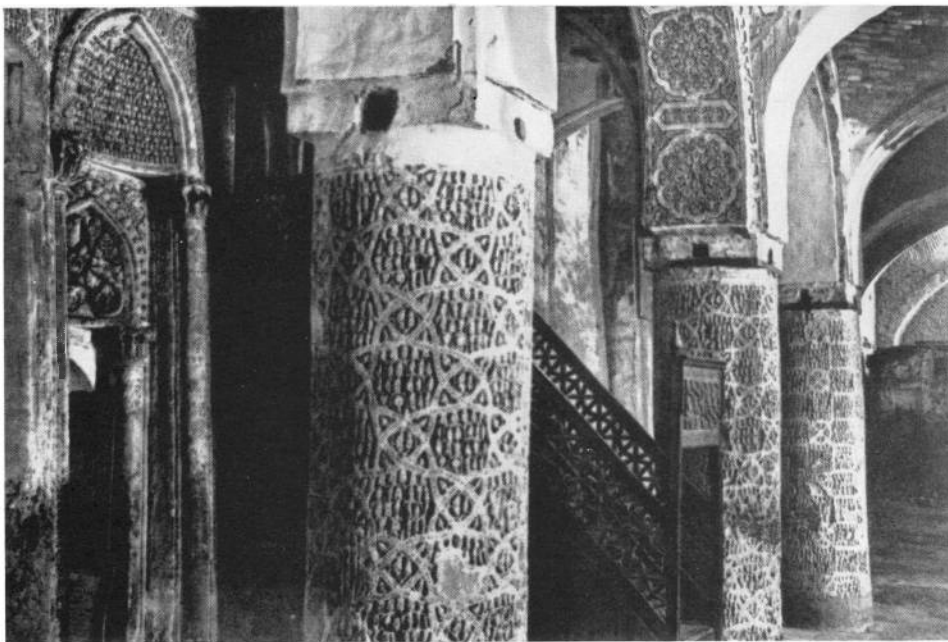
В нашу задачу не входит подробное рассмотрение истории тебризской миниатюры 16 в. Мы коснулись ее лишь постольку, поскольку стиль тебризской миниатюры, ее образный строй — мажорный, радостный, торжественно-приподнятый — выразил характерные черты изобразительного искусства своего времени и оказал влияние на другие школы живописи Ближнего и Среднего Востока.

В 1548 г. Сефевиды в силу сложившейся политической обстановки перенесли столицу в иранский город Казвин. Перед переездом придворные художественные мастерские были распущены. Со двором шаха в новую столицу переселилась

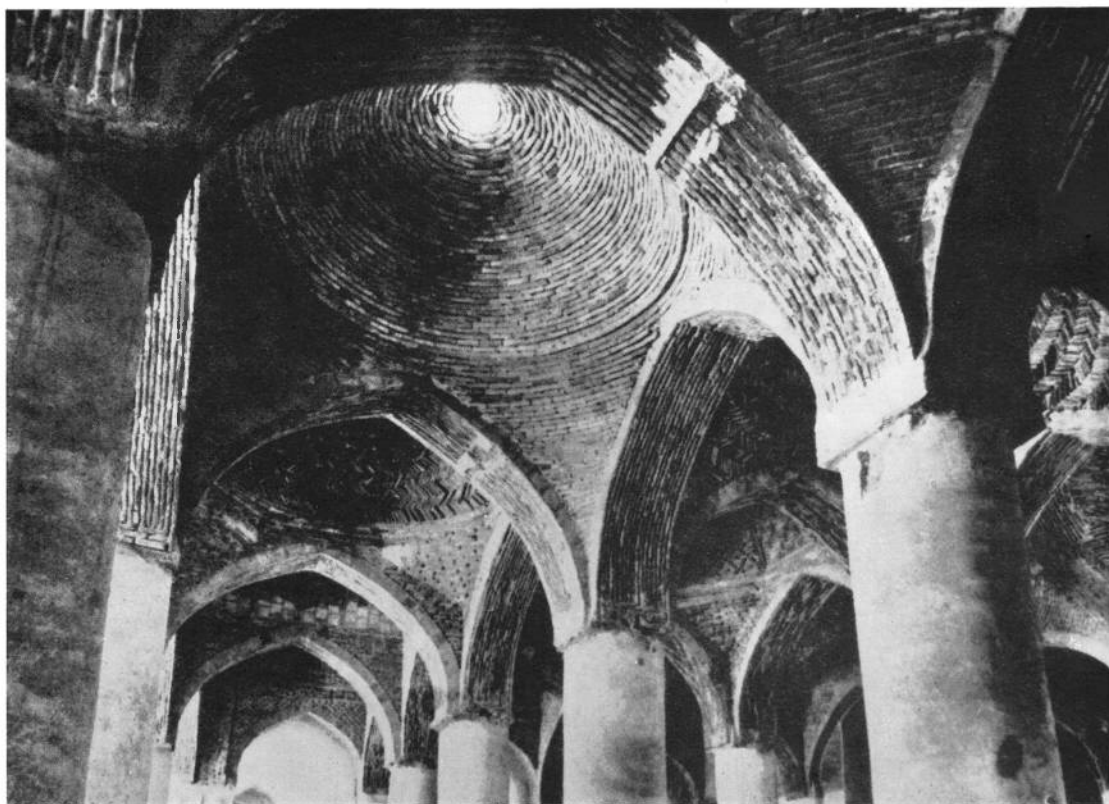








85 *Интерьер мечети в Наине.
960 г. Деталь*



86 *Джума-мечеть в Исфахане.
11—14 вв.
Деталь колонного зала*



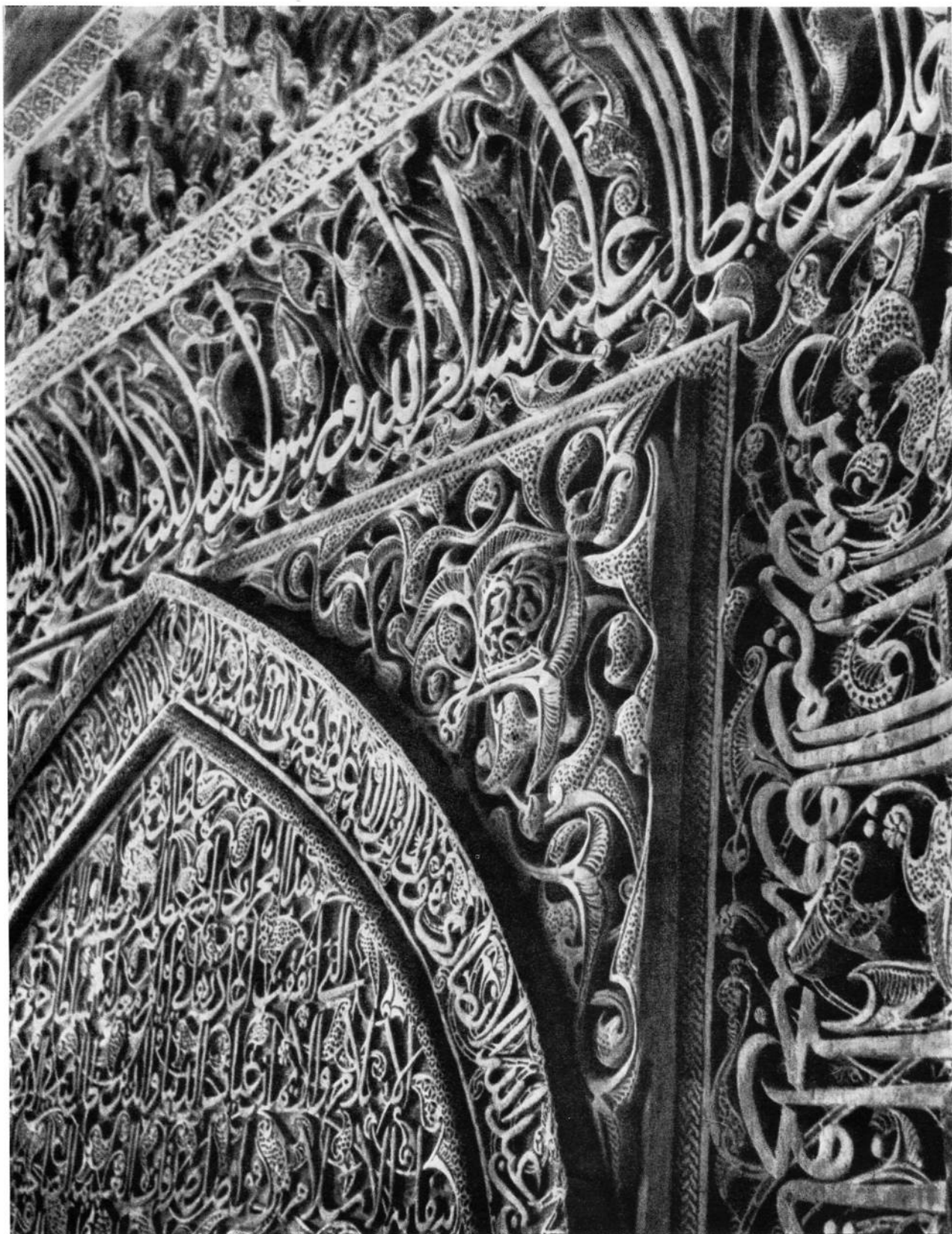
87

*Мавзолей хана Олджейту в Султании.
Начало 14 в.*

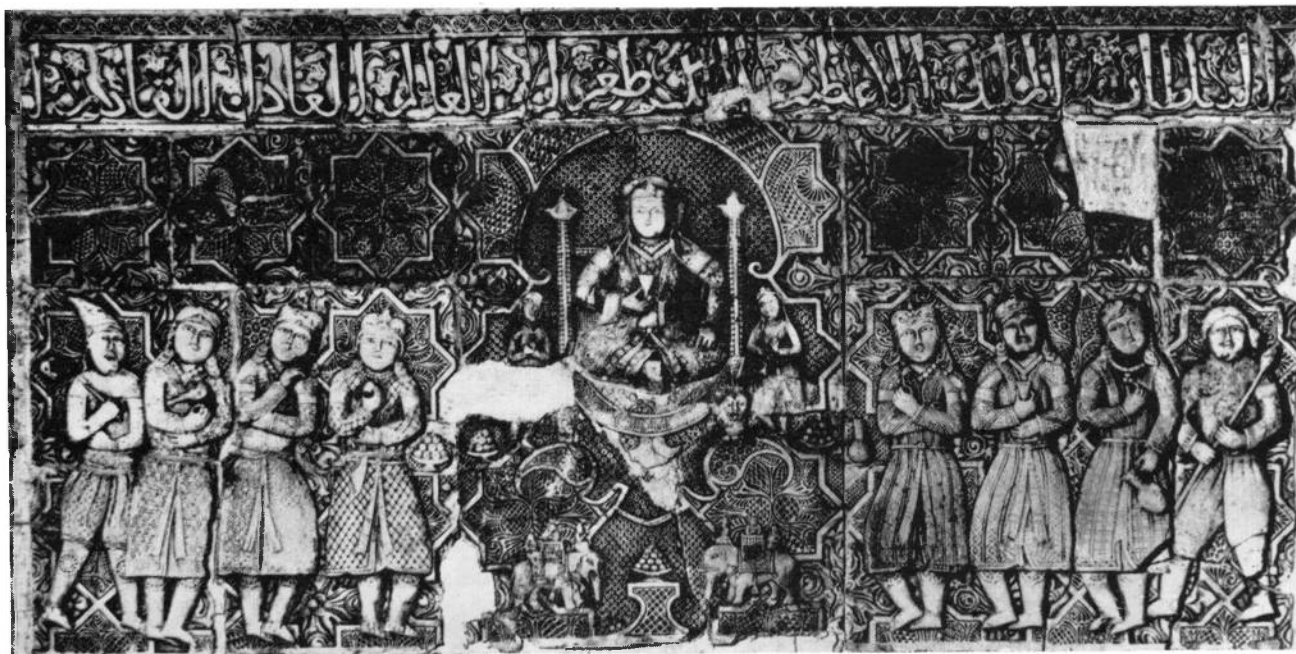


88

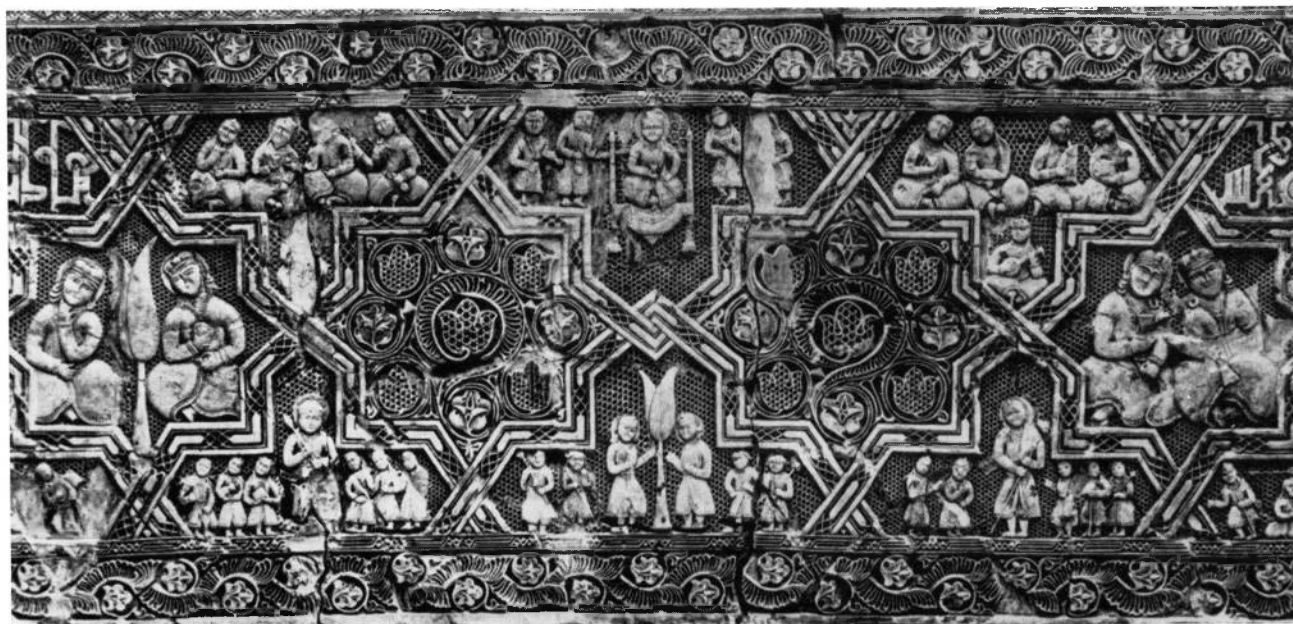
*Кавам ад-Дин Ширази.
Купол мечети Гаухар-Шад в Мешхеде.
Начало 15 в.
Деталь*







91 *Резное стукое панно.
12 в.*



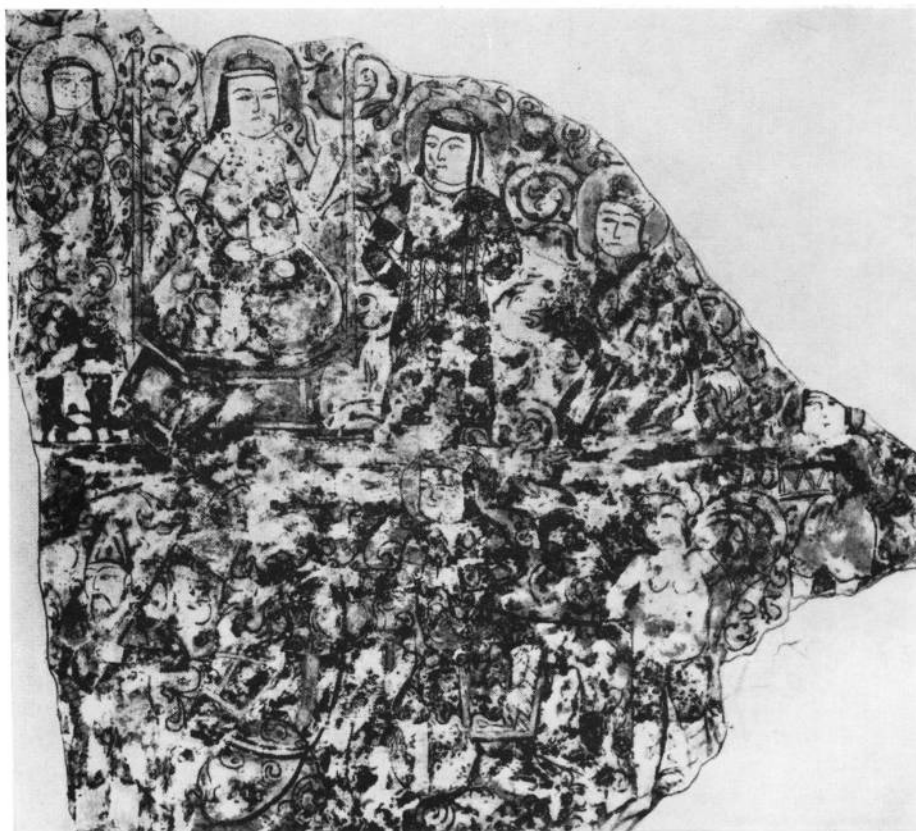
92 *Резной стуковой фриз.
Рей.
12—13 вв.*





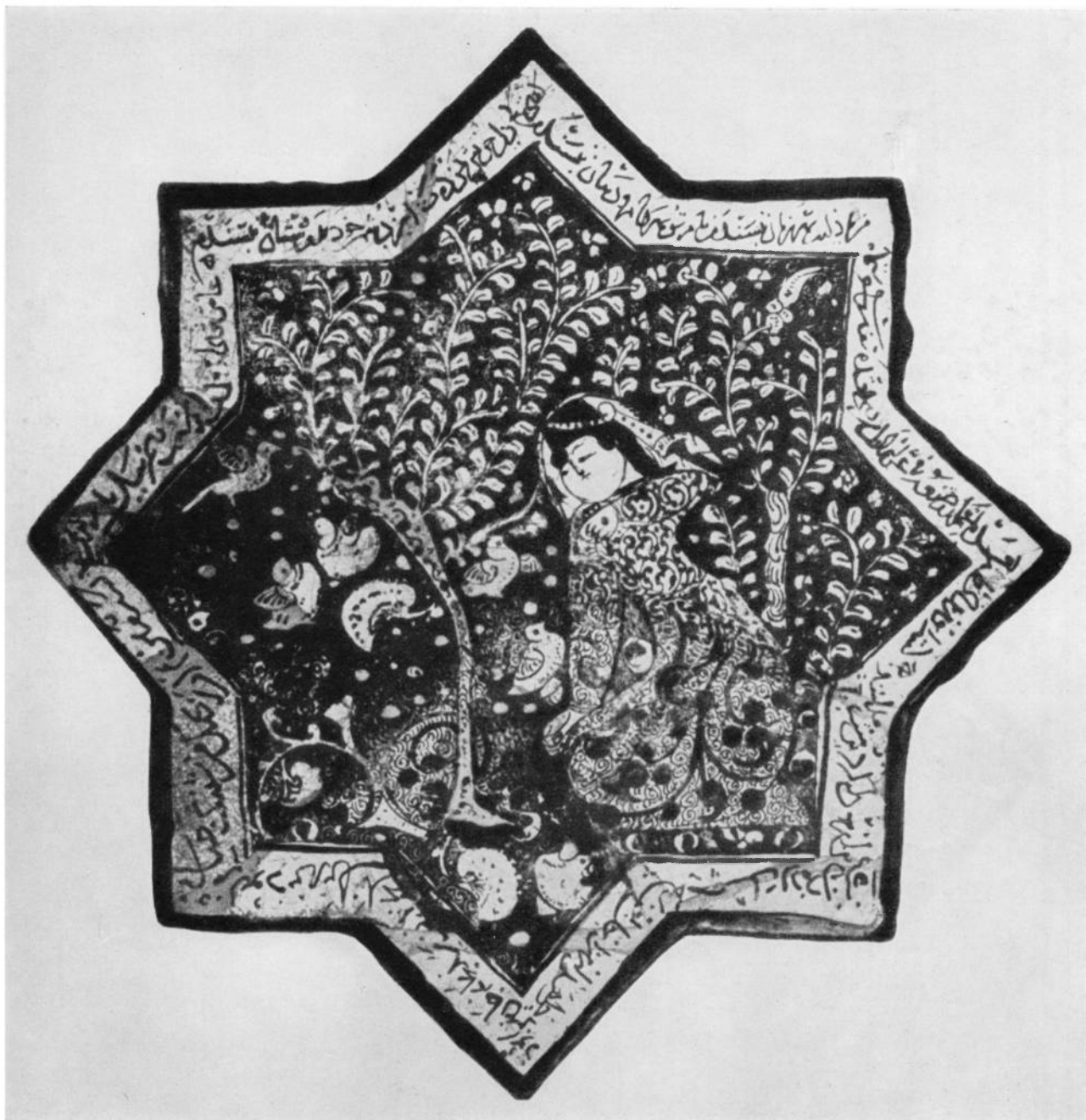
94

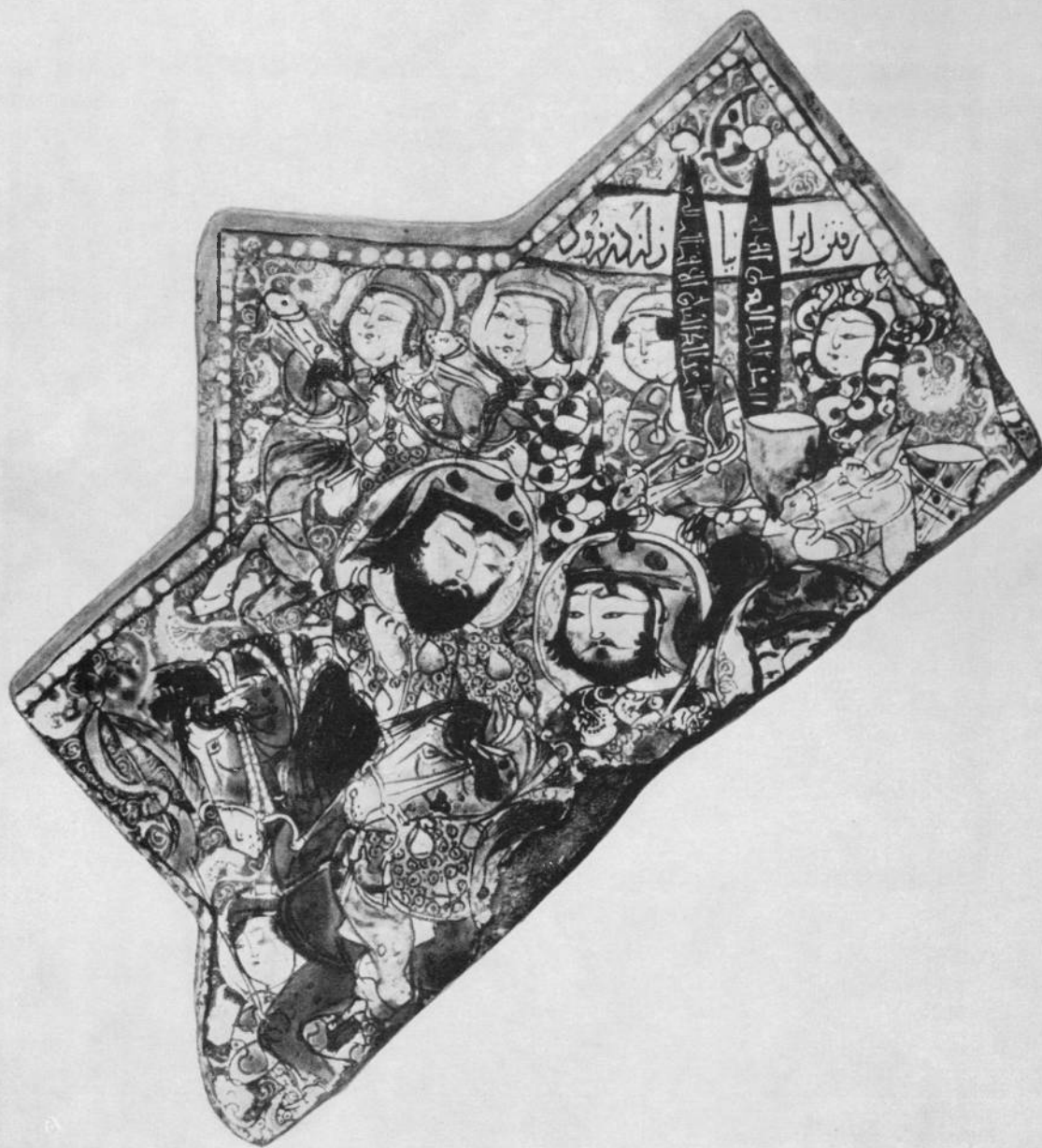
*Изразец с изображением
кормящей матери.
13 в.
Фрагмент*



95

*Стенная роспись.
12—13 вв.
Фрагмент*







98

Густахм перед волшебной фигурой.
Миниатюра из рукописи «Шахнаме»
Фирдоуси,
1333 г.



99

Смерть рыцарей Кай Хосрова.
Миниатюра из рукописи «Шахнаме»
Фирдоуси.
1330 г.



100

Бахрам Гур в гостях у крестьян.
Миниатюра из рукописи «Шахнаме»
Фирдоуси.
1341 г.

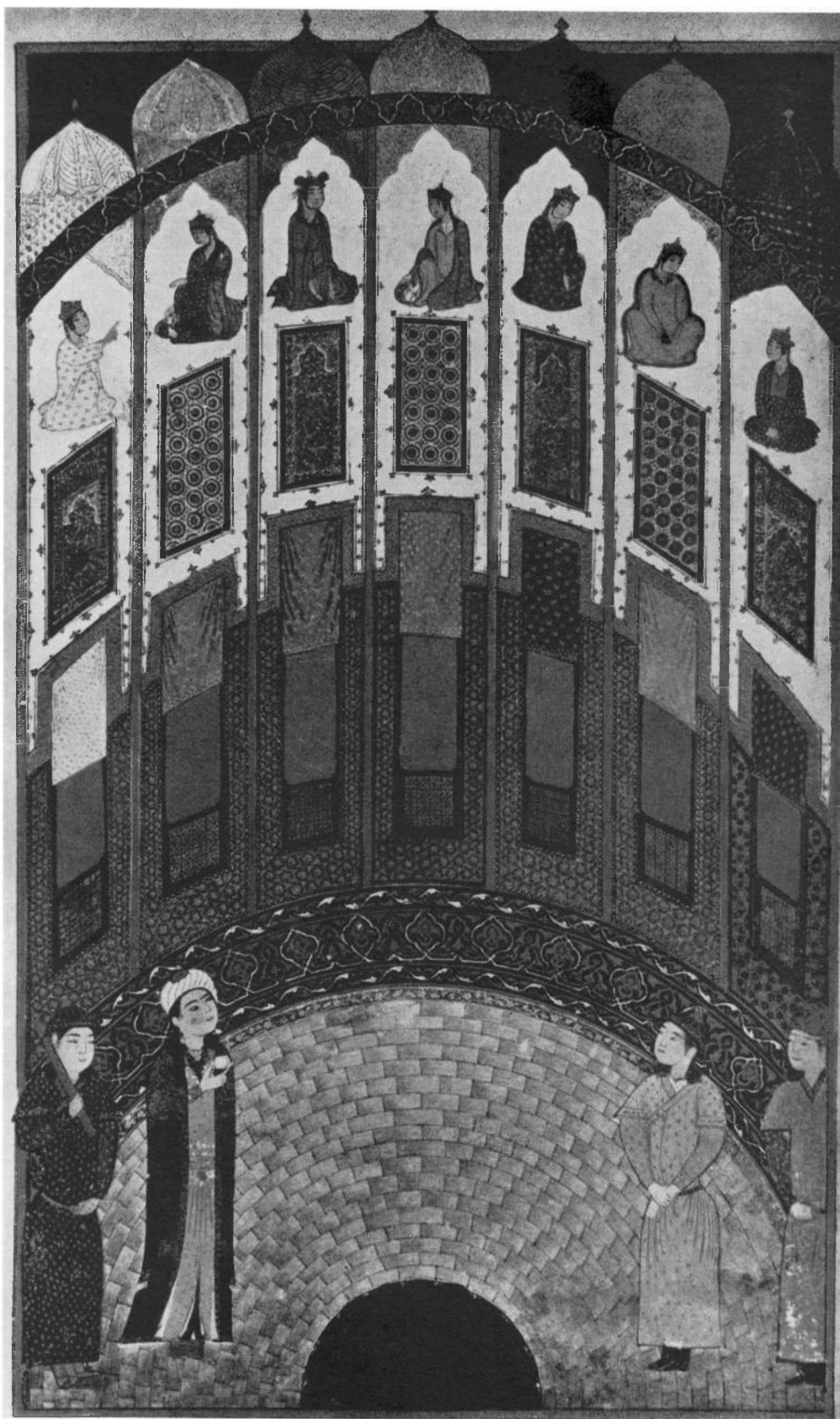


101

Бой Искандара с драконом.
Миниатюра из рукописи «Шахнаме»
Фирдоуси.
1330—1340 гг.







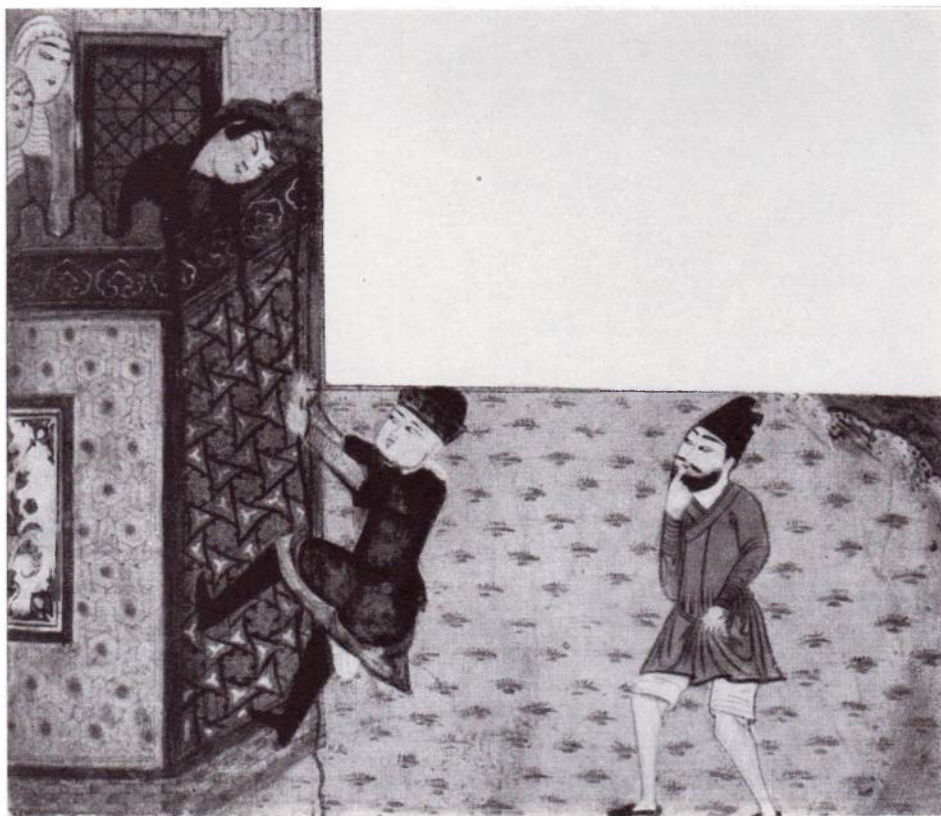






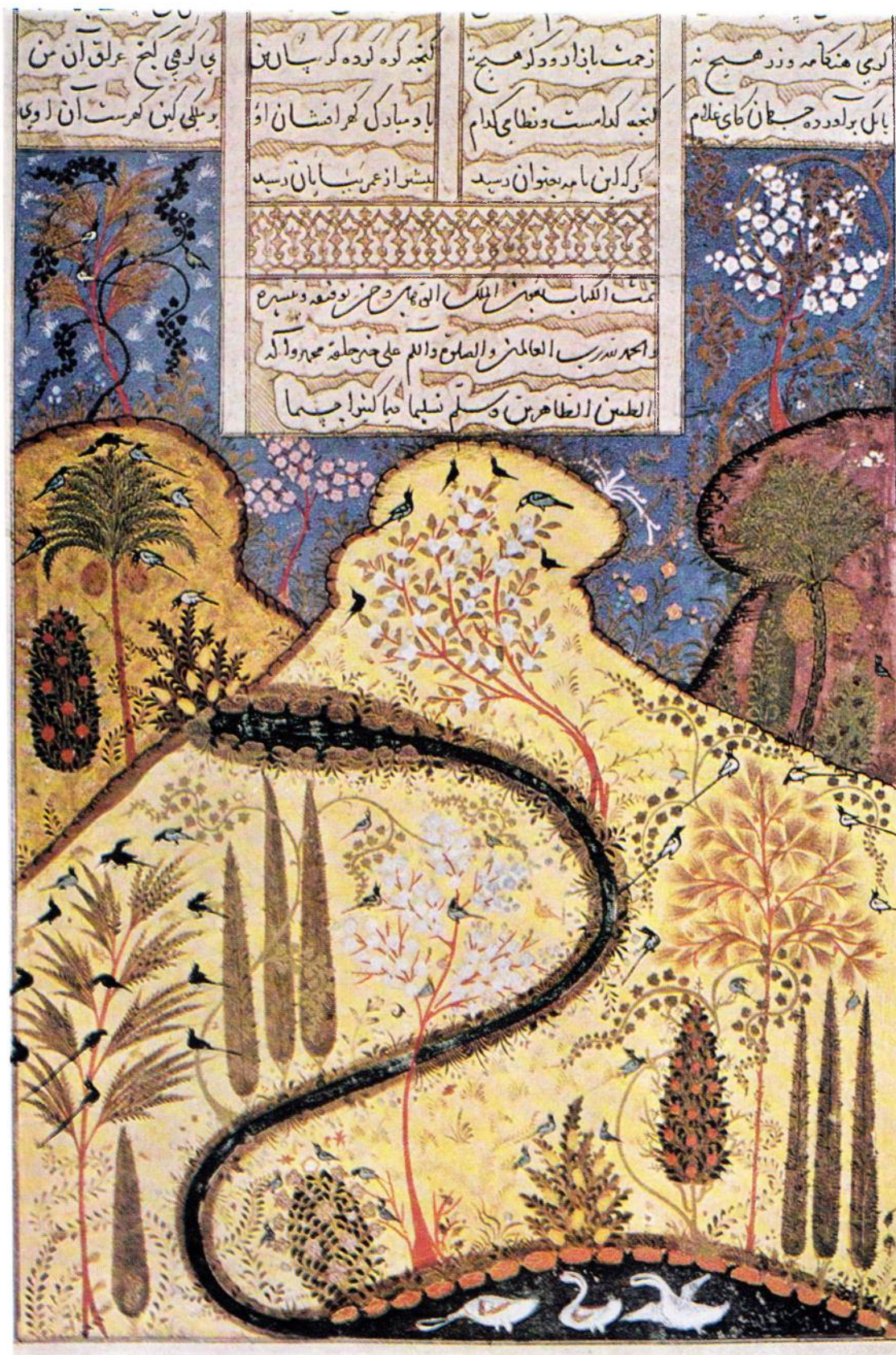
107

Сиавуш пробивает стрелами щиты.
Миниатюра из рукописи «Шахнаме»
Фирдоуси.
Начало 15 в.

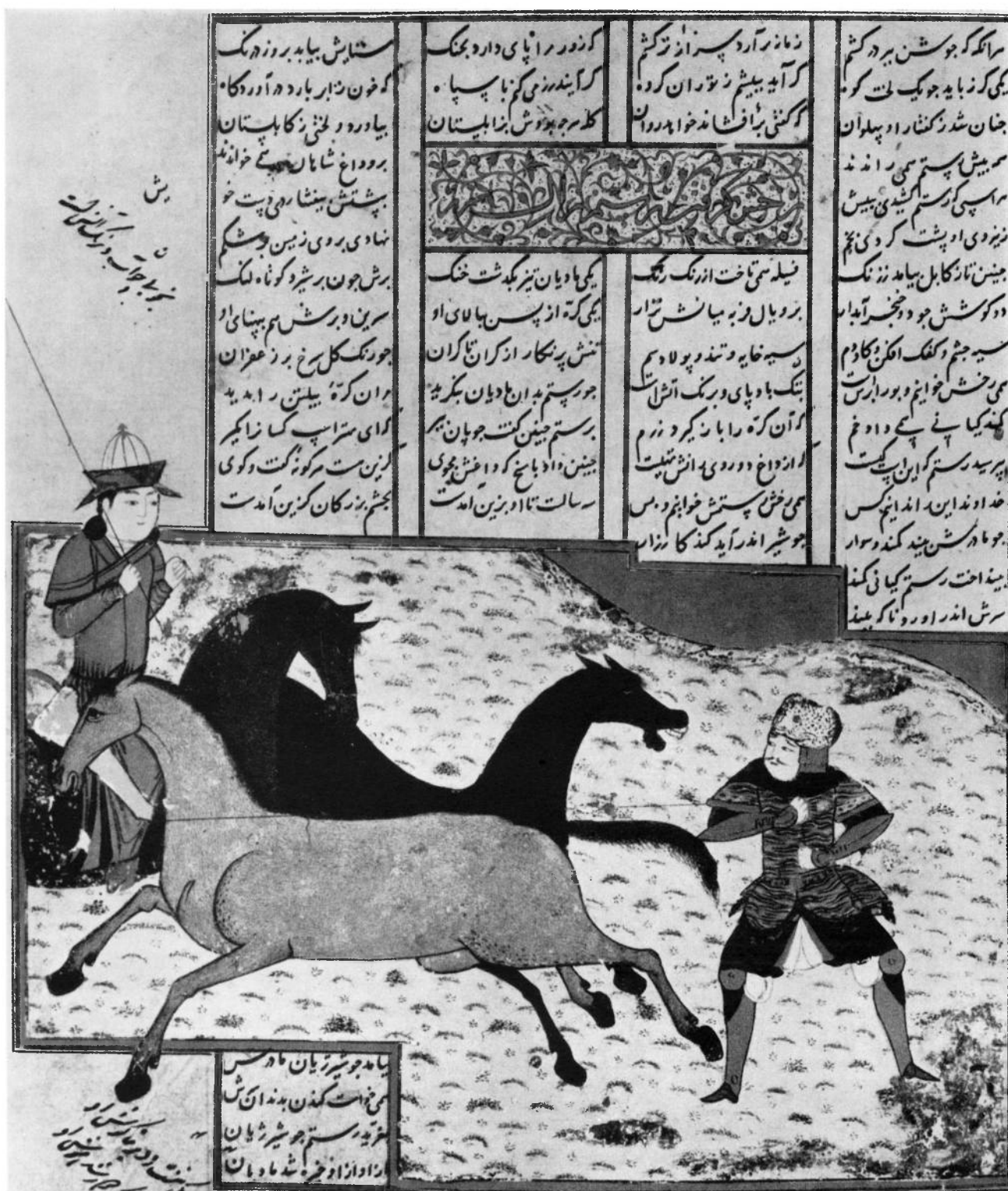


108

Свидание Зал с Рудабей.
Миниатюра из рукописи «Шахнаме»
Фирдоуси.
1445 г.





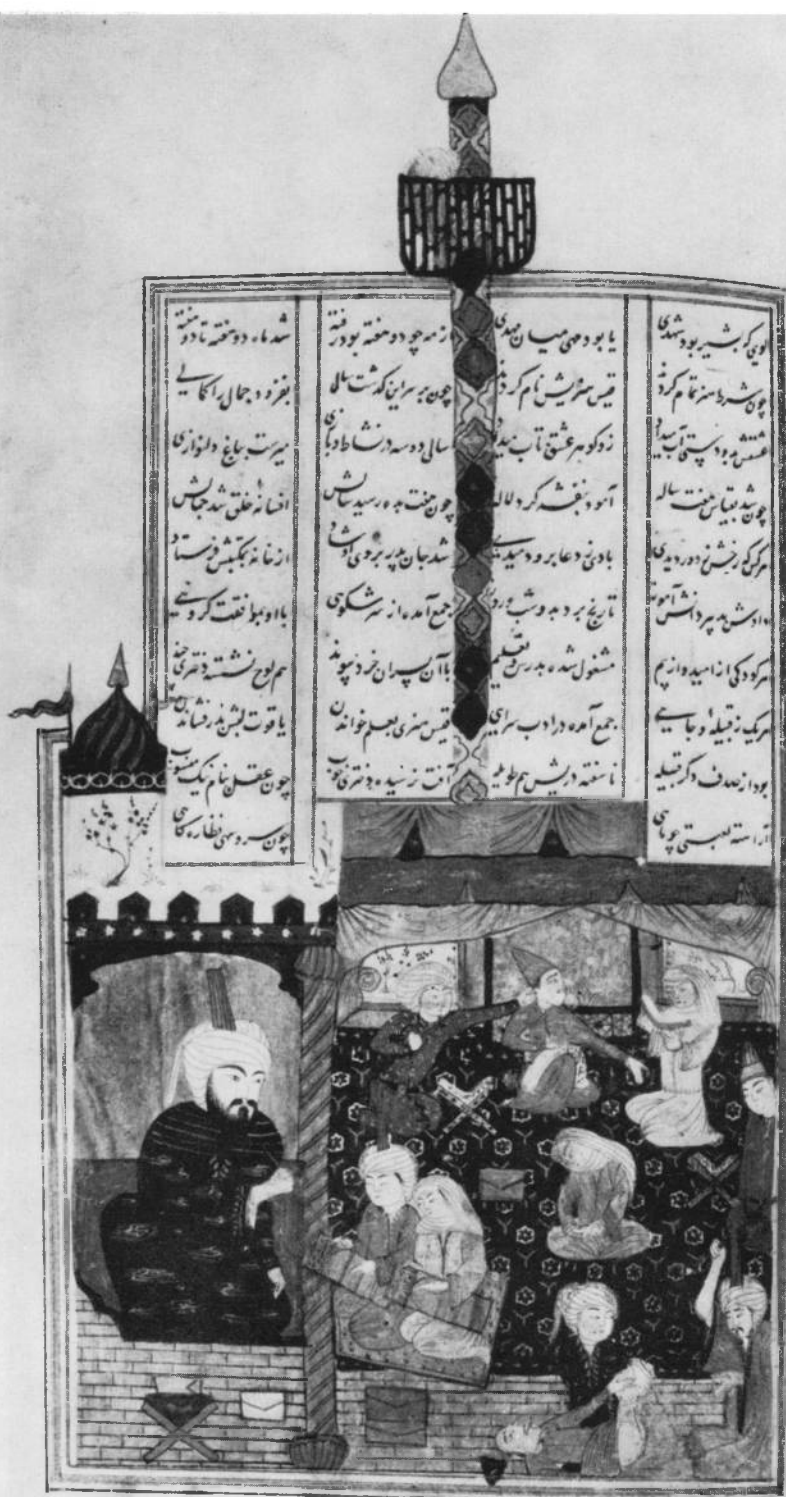




112

*Ангел Гавриил
провозглашает апофеоз Али.
Миниатюра из рукописи «Хаварнаме».
1480 г.*







115

Блюдо глазурованное.
10—11 вв.



116

Блюдо глазурованное.
10 в.



117

*Блюдо глазурованное.
12 в.*



118

*Блюдо глазурованное
с рельефными изображениями.
12 в.*

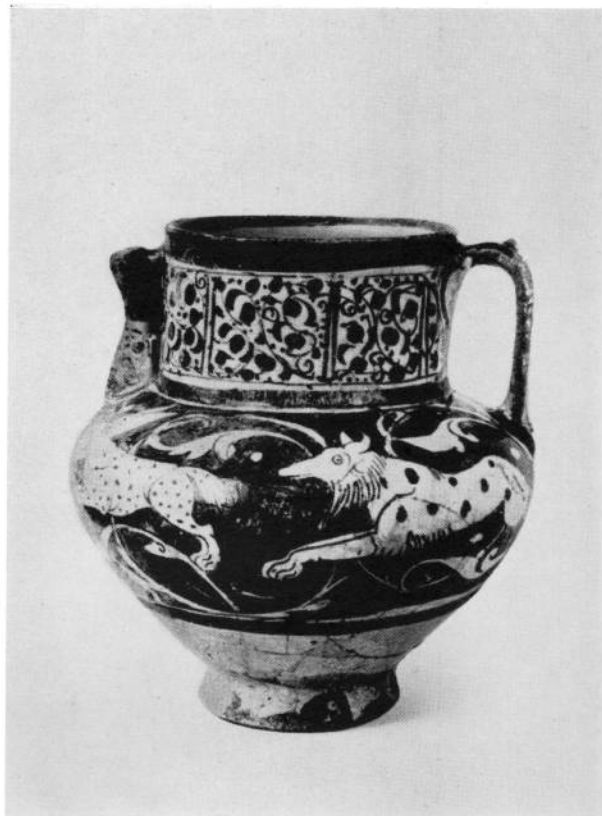




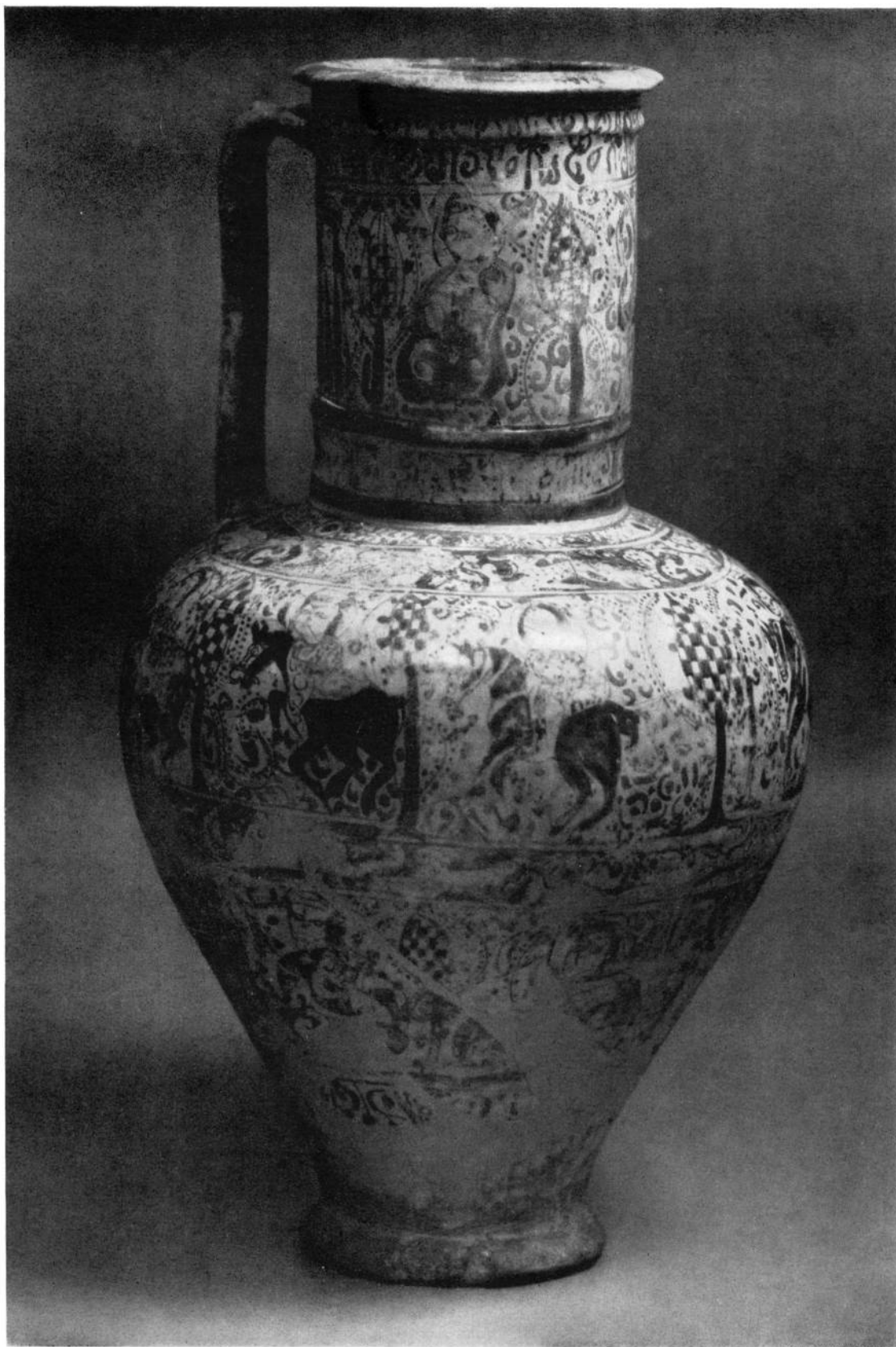
120 Чаша люстровая.
12—13 вв.

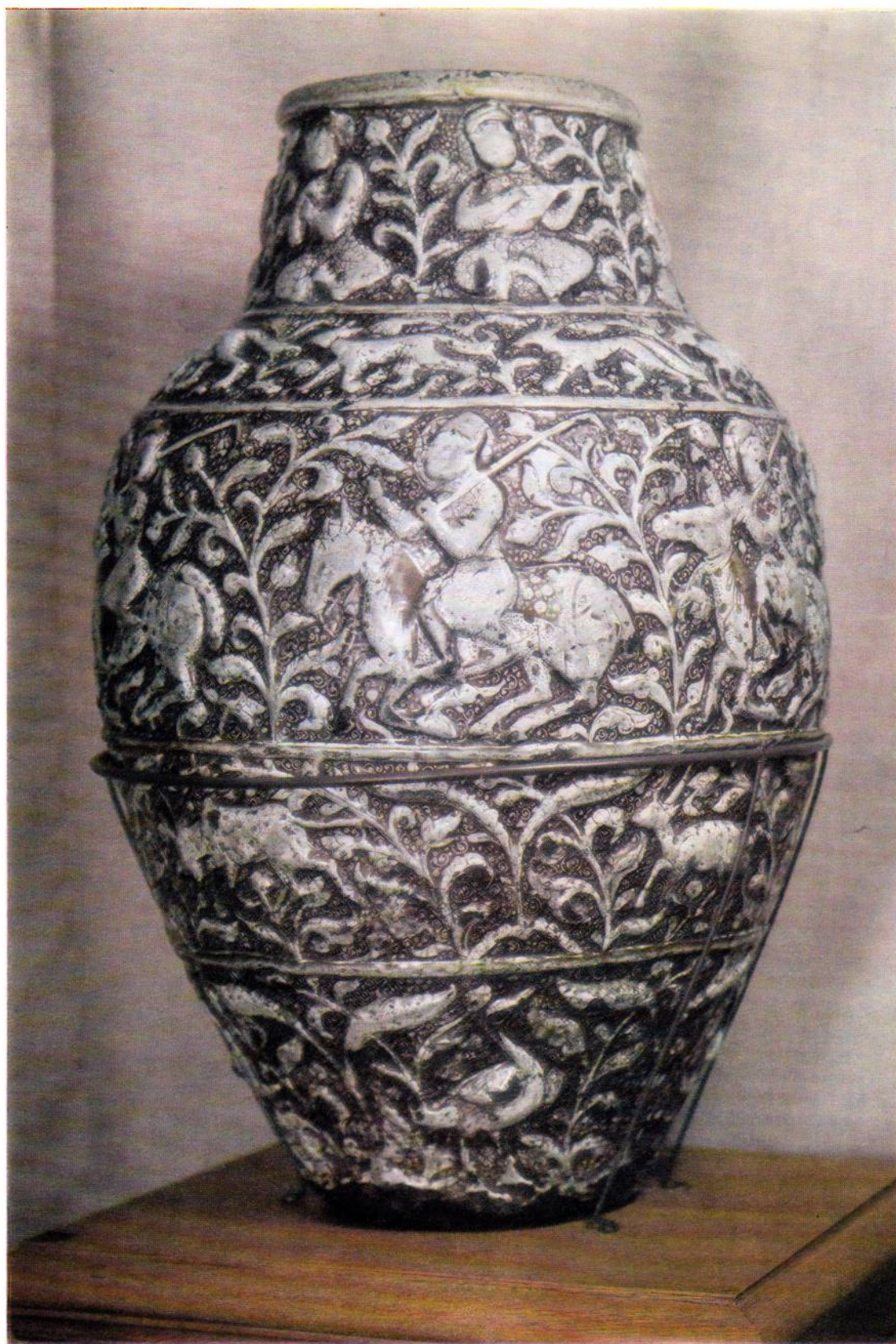


121 Кувшинчик люстровый.
12—13 вв.



122 Кувшинчик люстровый.
12—13 вв.







125 Чаша «минаи».
12—13 вв.



126 Ваза люстровая.
13 в.
Деталь





128

*Сайид Шамс ад-Дин
аль-Хасани.
Блюдо люстровое.
1210 г.*

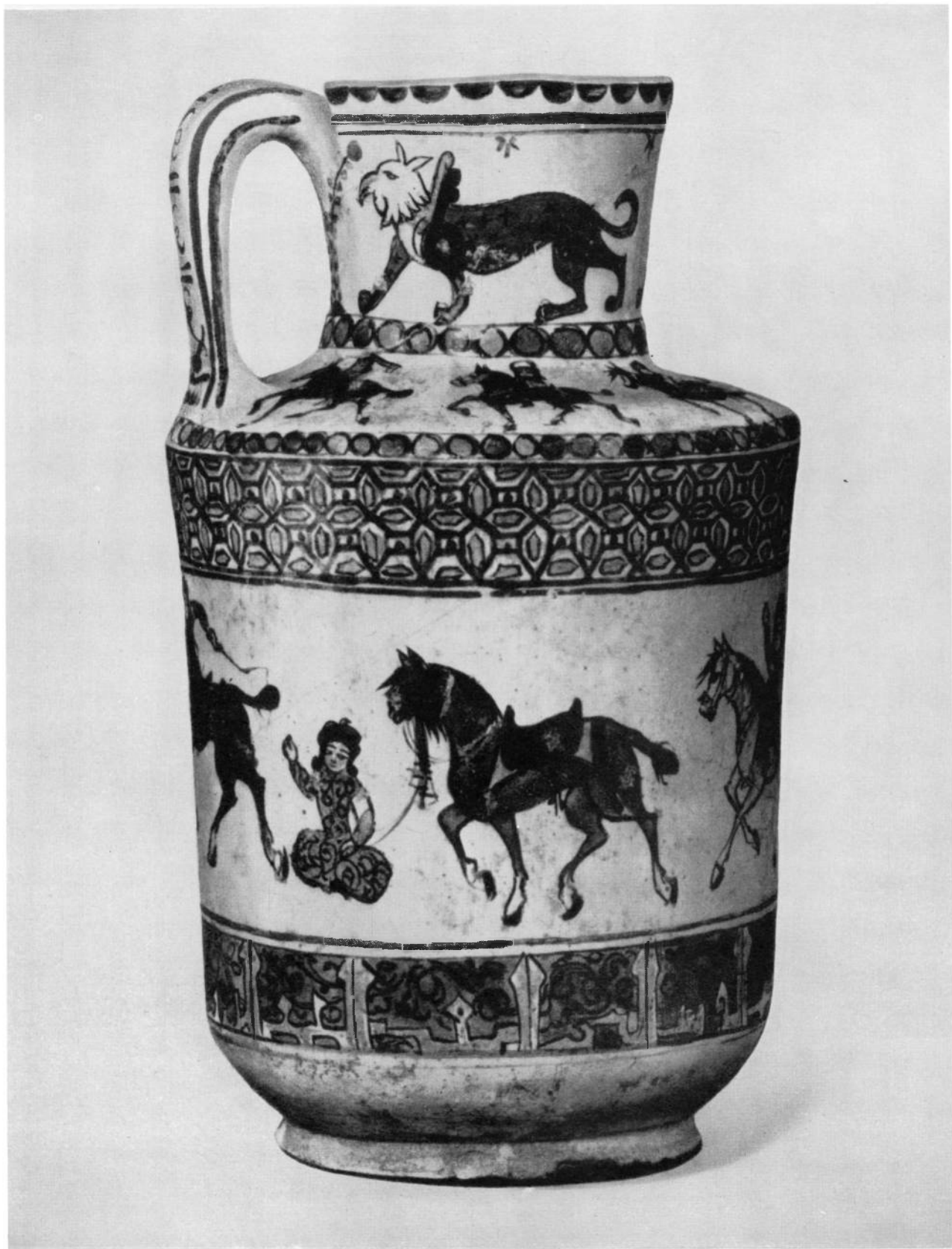


129

*Блюдо люстровое.
13 в.*









133

*Чаша «минаш» с изображением музыкантши.
13 в.*



134

*Чаша полихромная.
12—13 вв.*



135

Чаша «минаи».
13 в.



136

Сосуд фигурный глазурованный.
12—13 вв.







139

Чаша глазурованная.
13 в.



140

Чаша глазурованная.
14 в.















147

*Али ибн Мухаммад ат-Таки.
Курильница бронзовая в форме барса.
12 в.
Деталь*





149

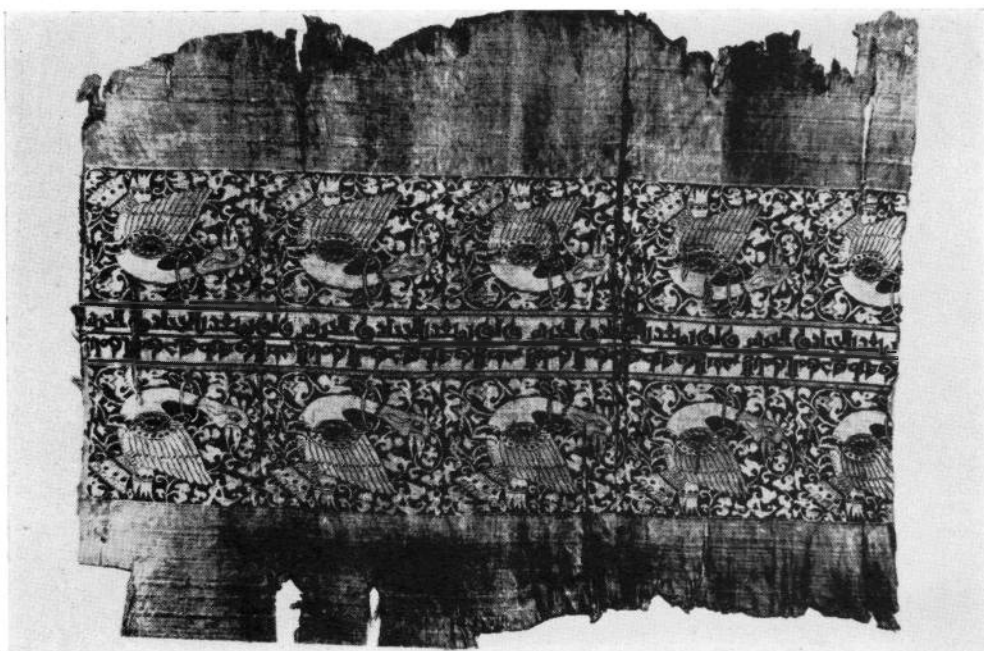
*Пластина бронзовая с изображением
Бахрам Гура и Азаде.
12 в.*



150

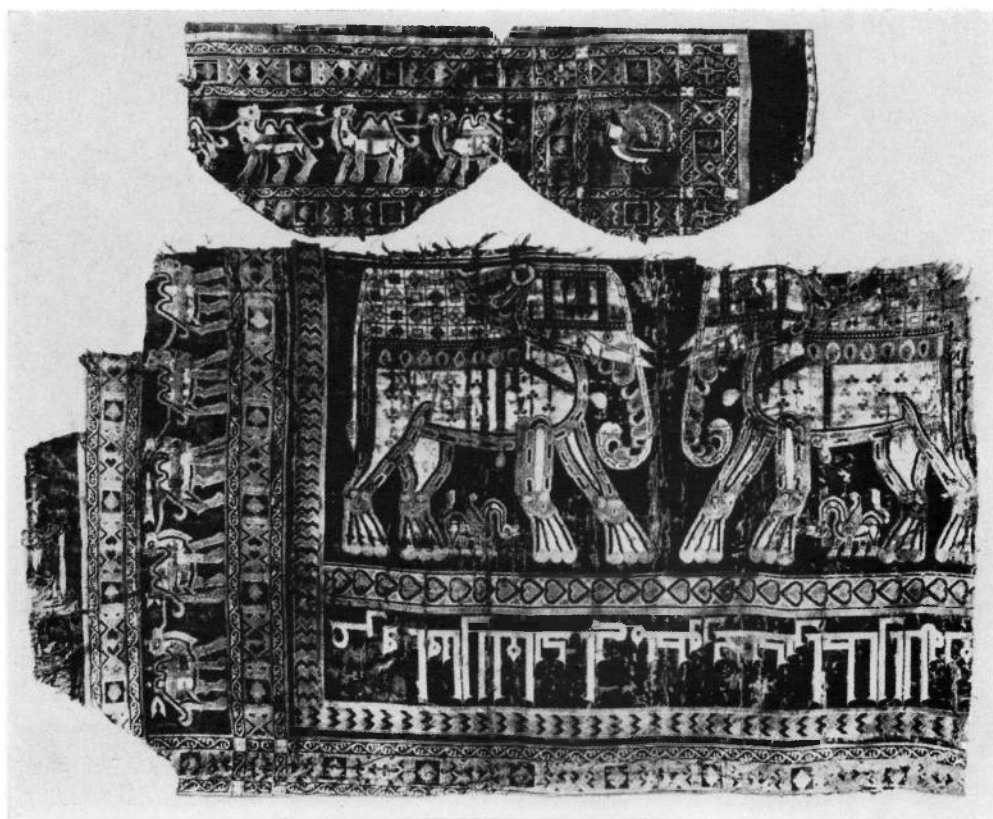
*Тазик бронзовый.
14 в.*





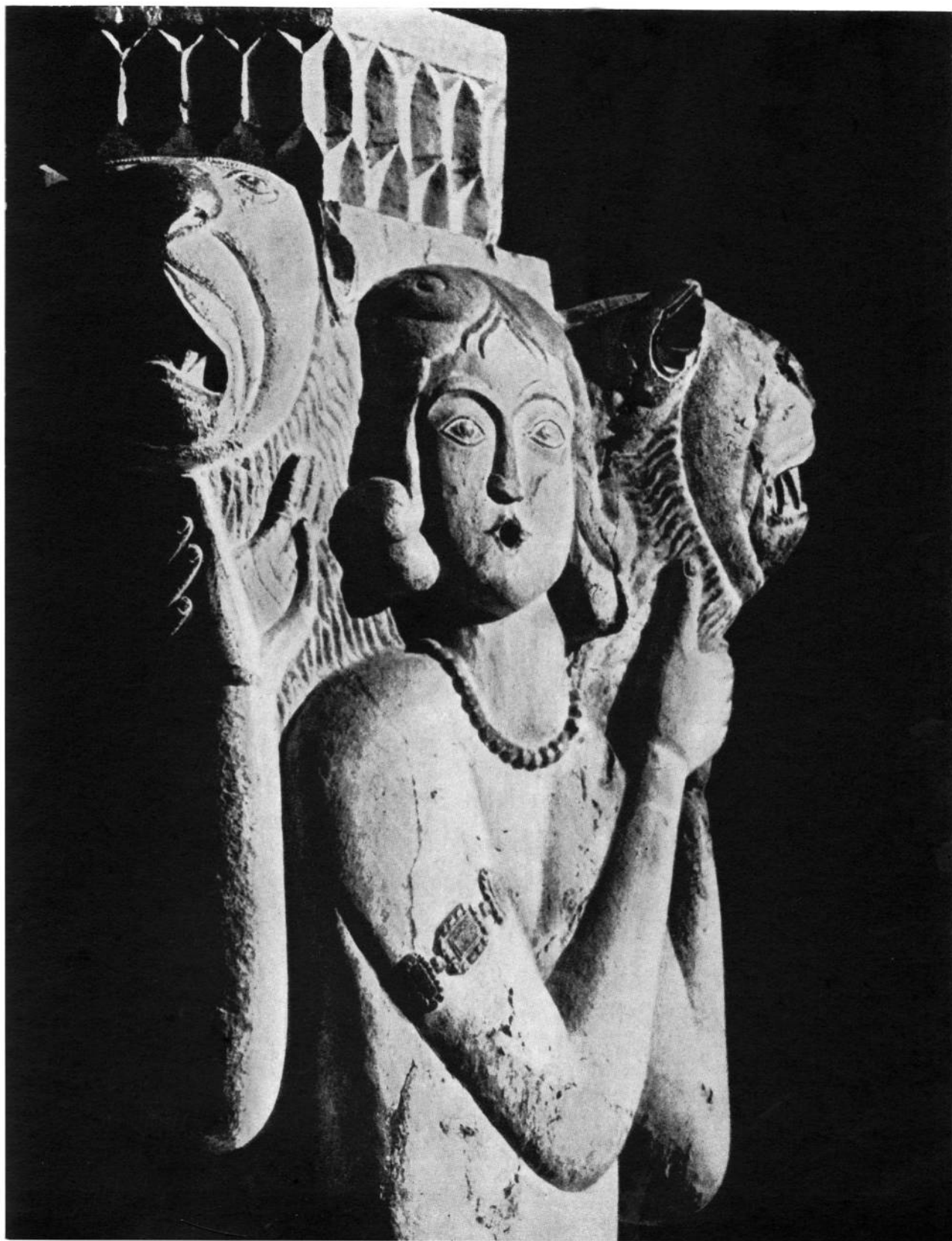
152

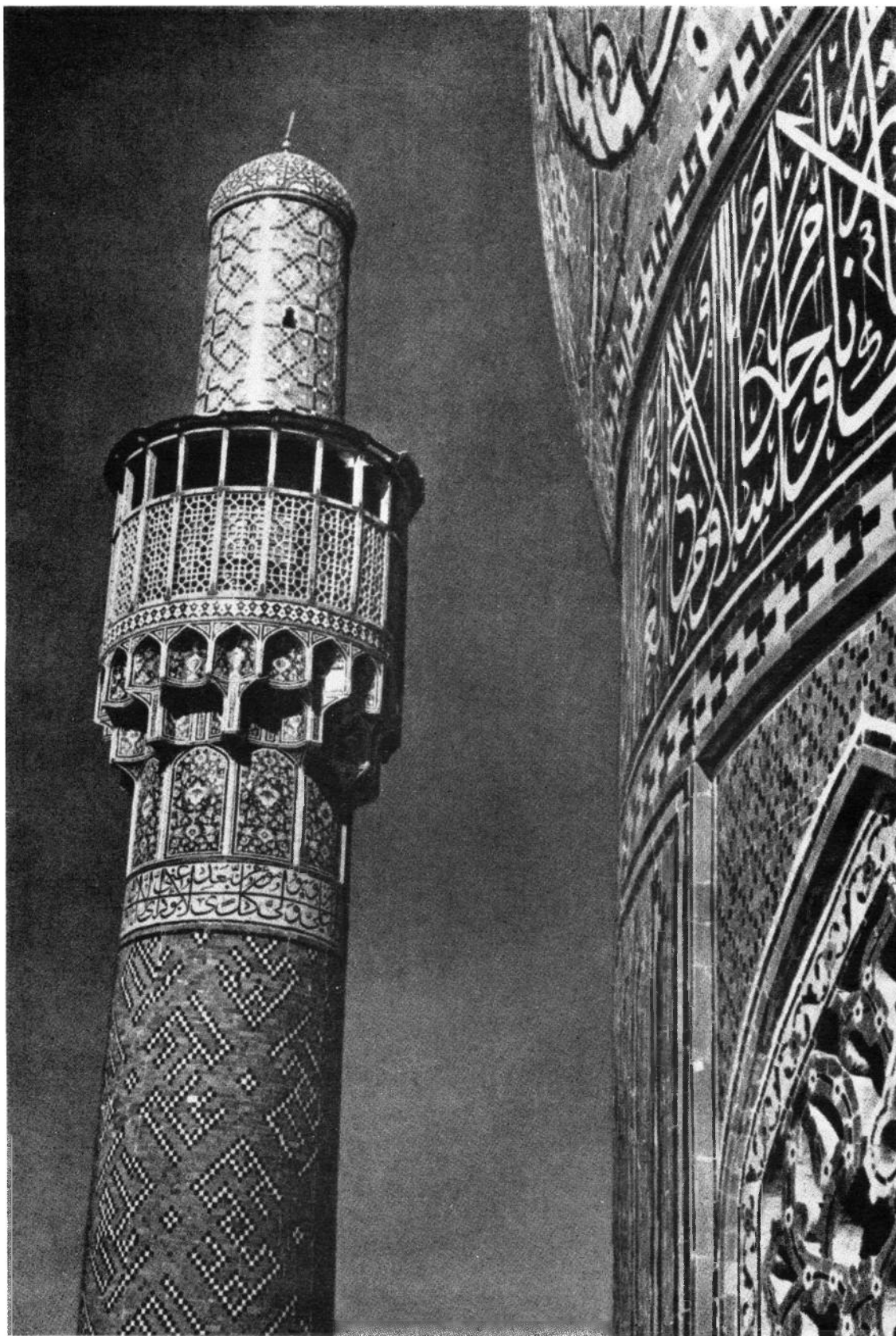
Фрагмент ткани.
11—12 вв.

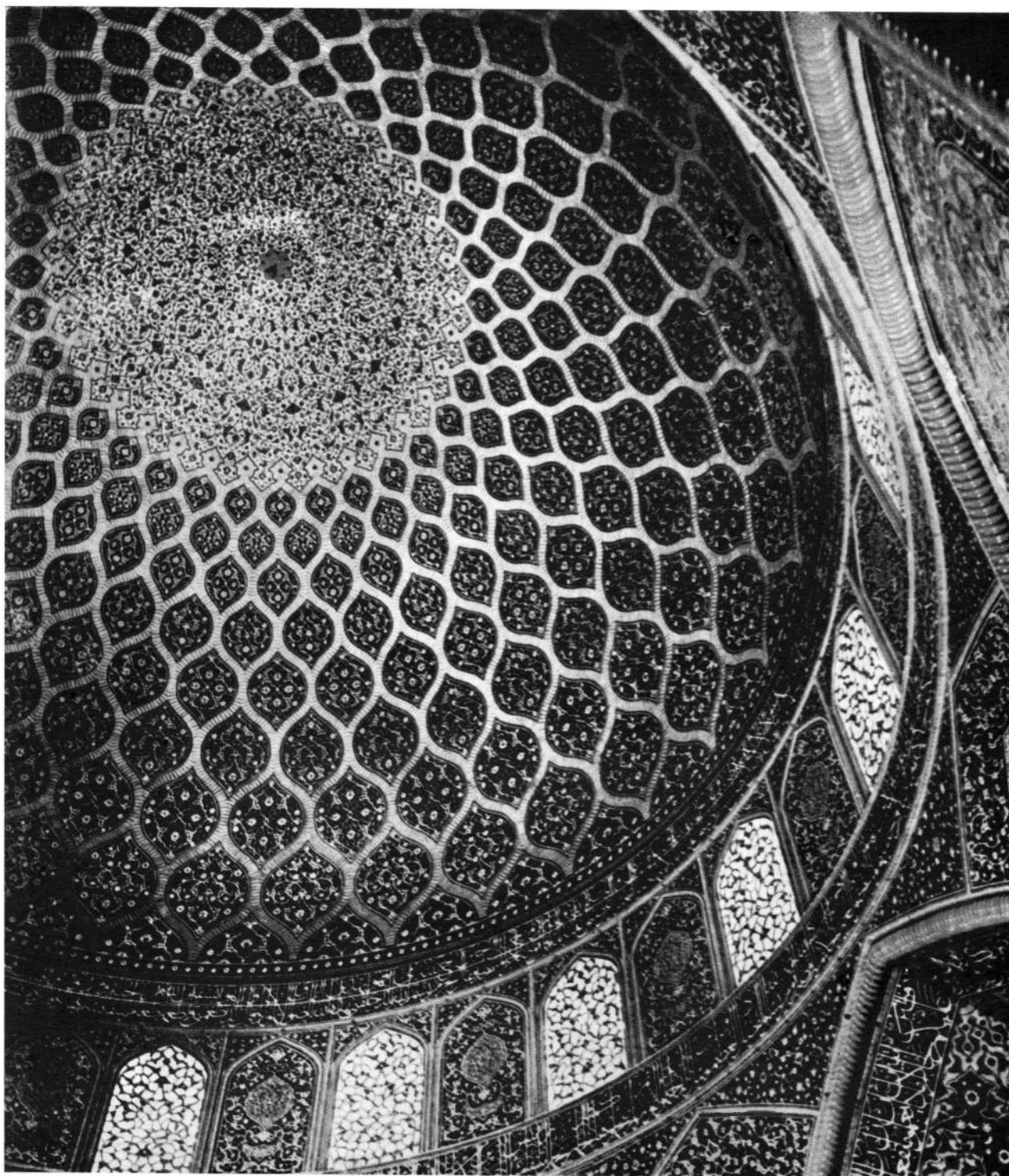


153

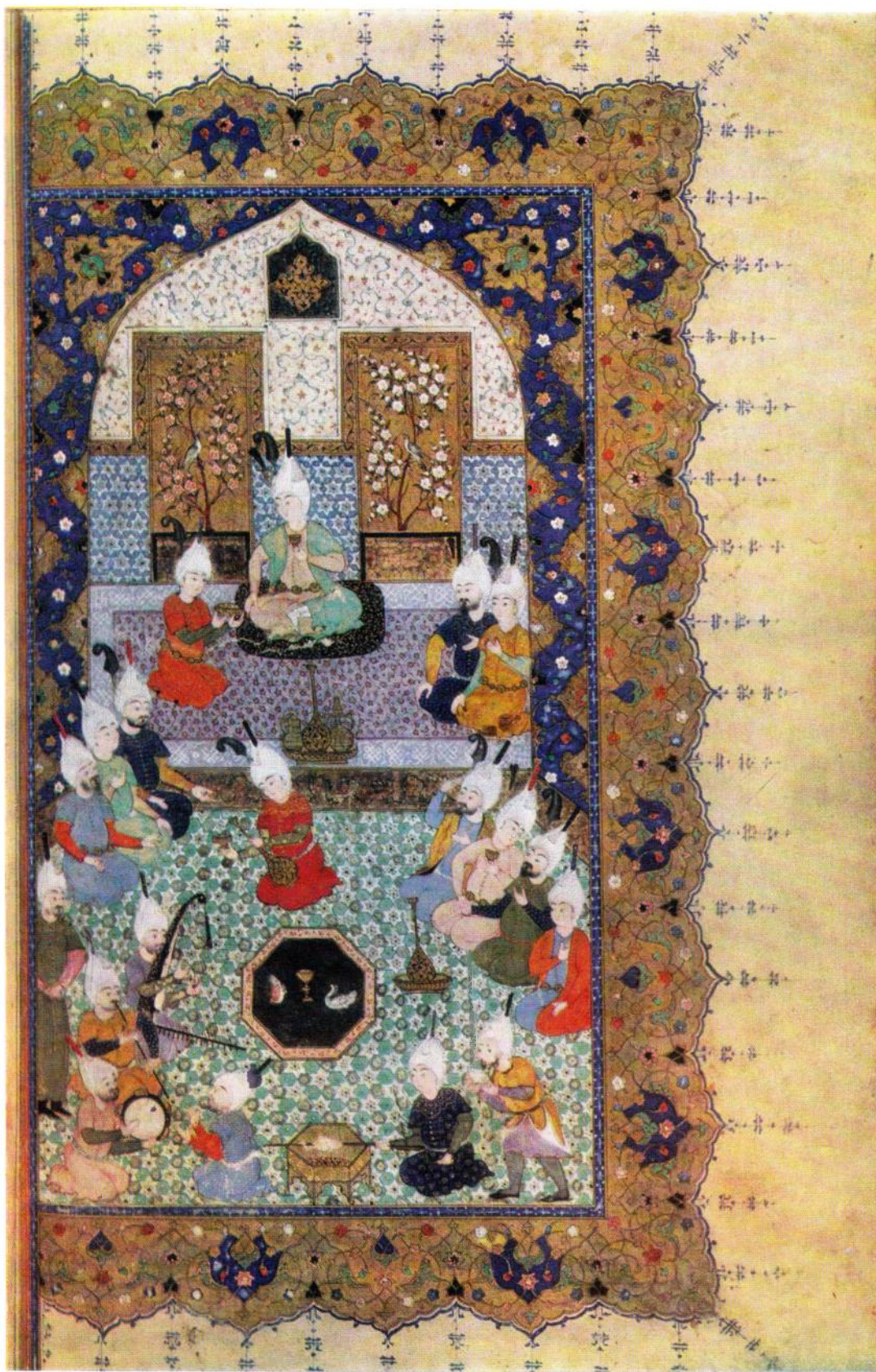
Ткань.
10 в.

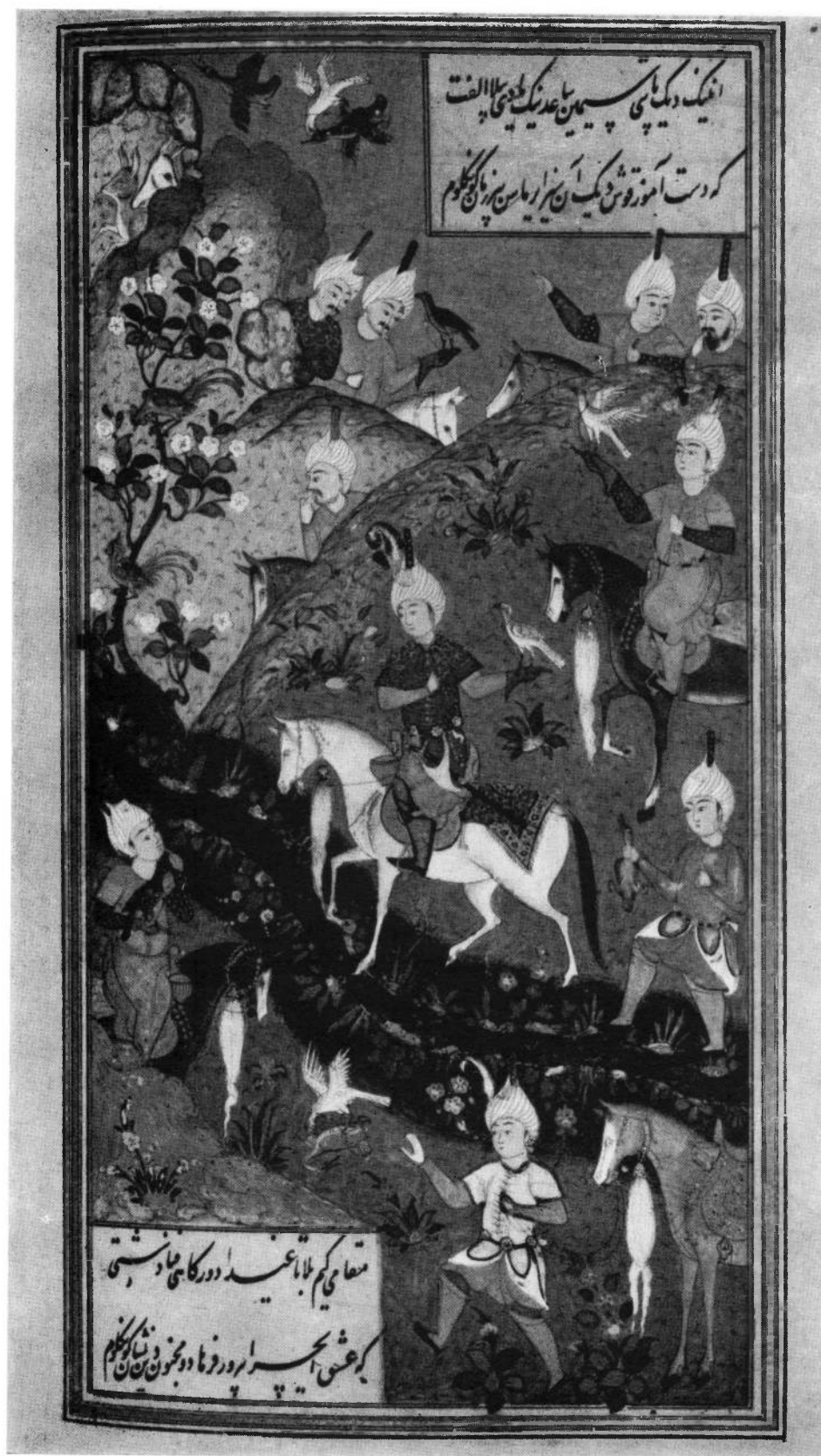










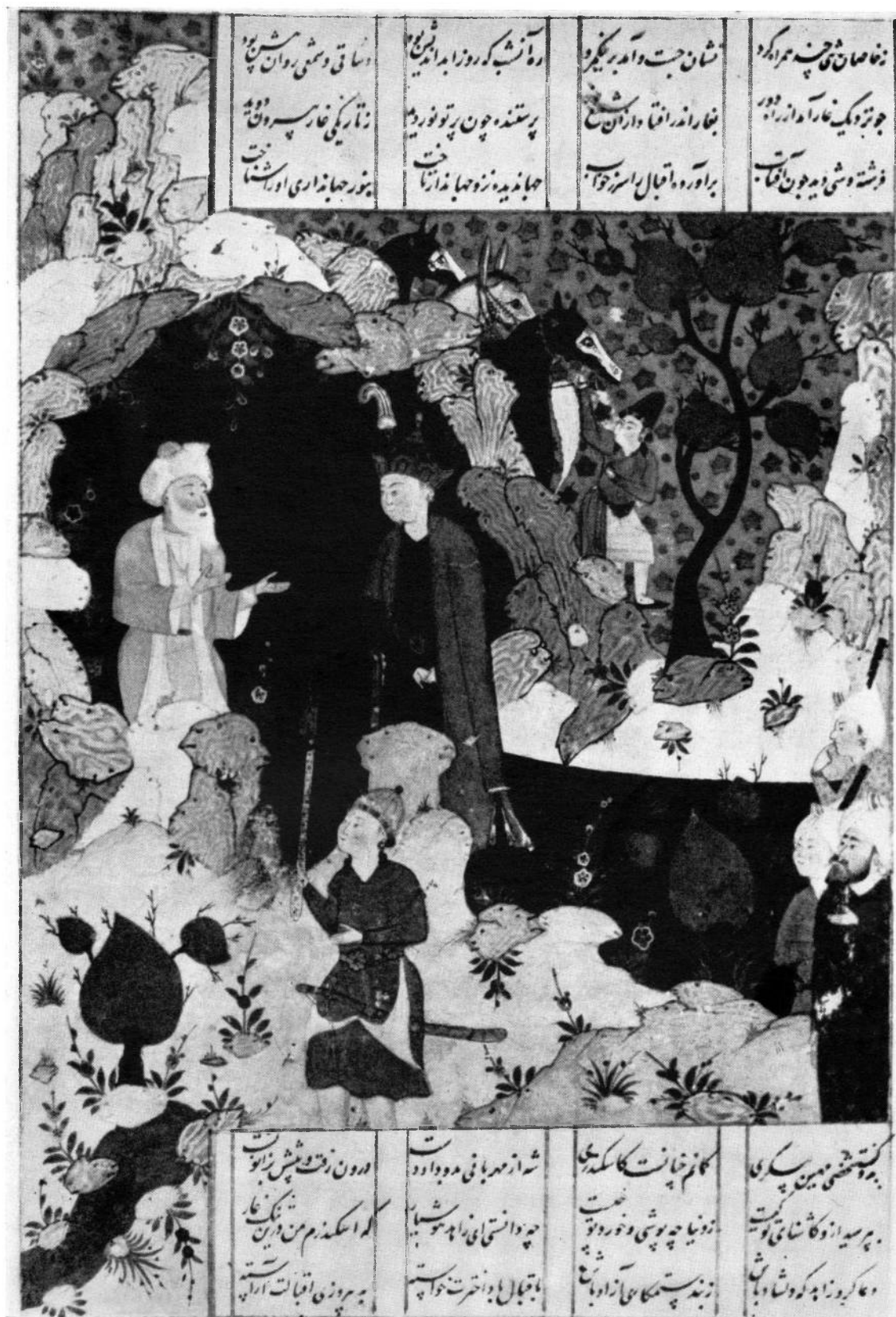




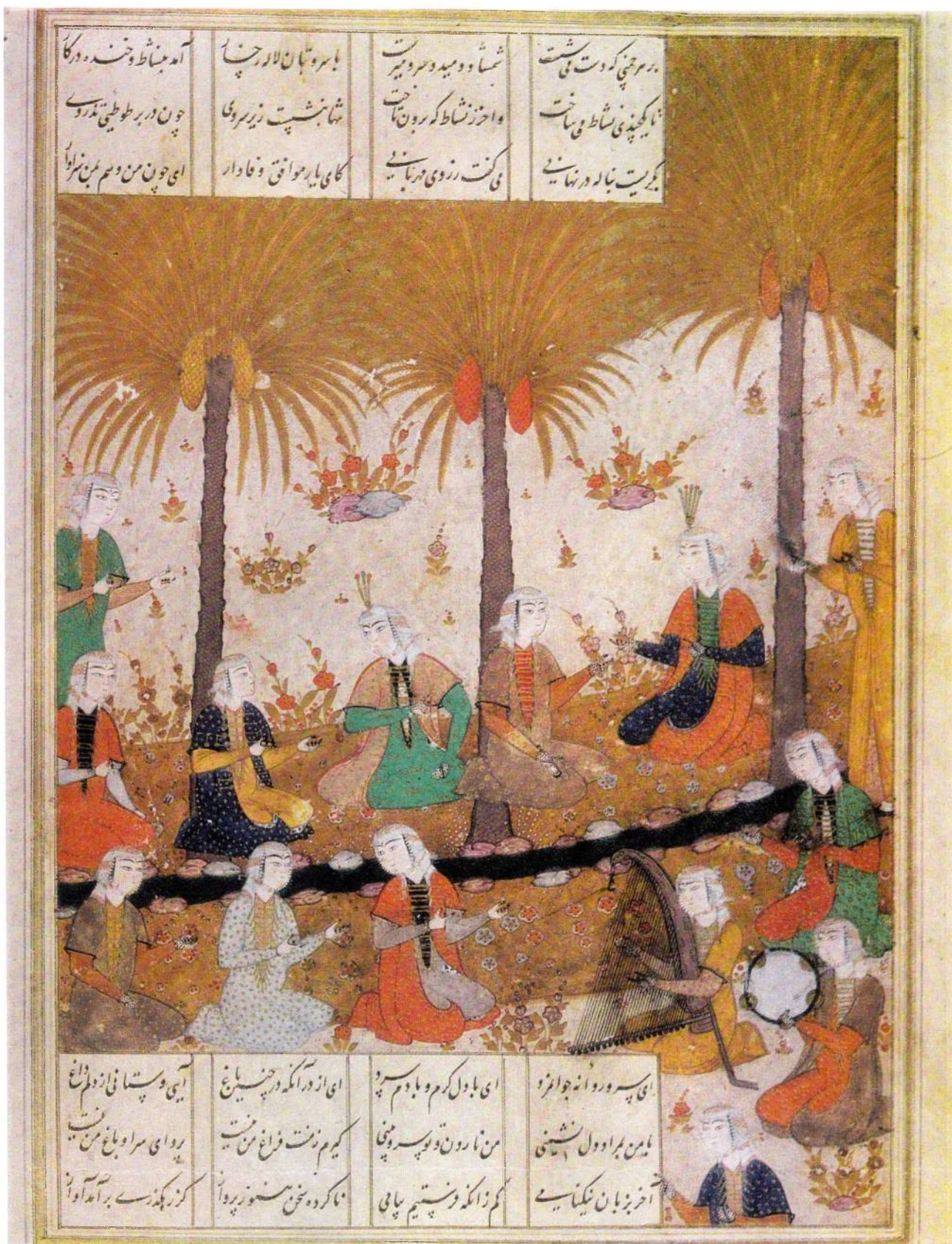


161

Миниатюра из рукописи
«Шахнаме» Фирдоуси.
XVI в.

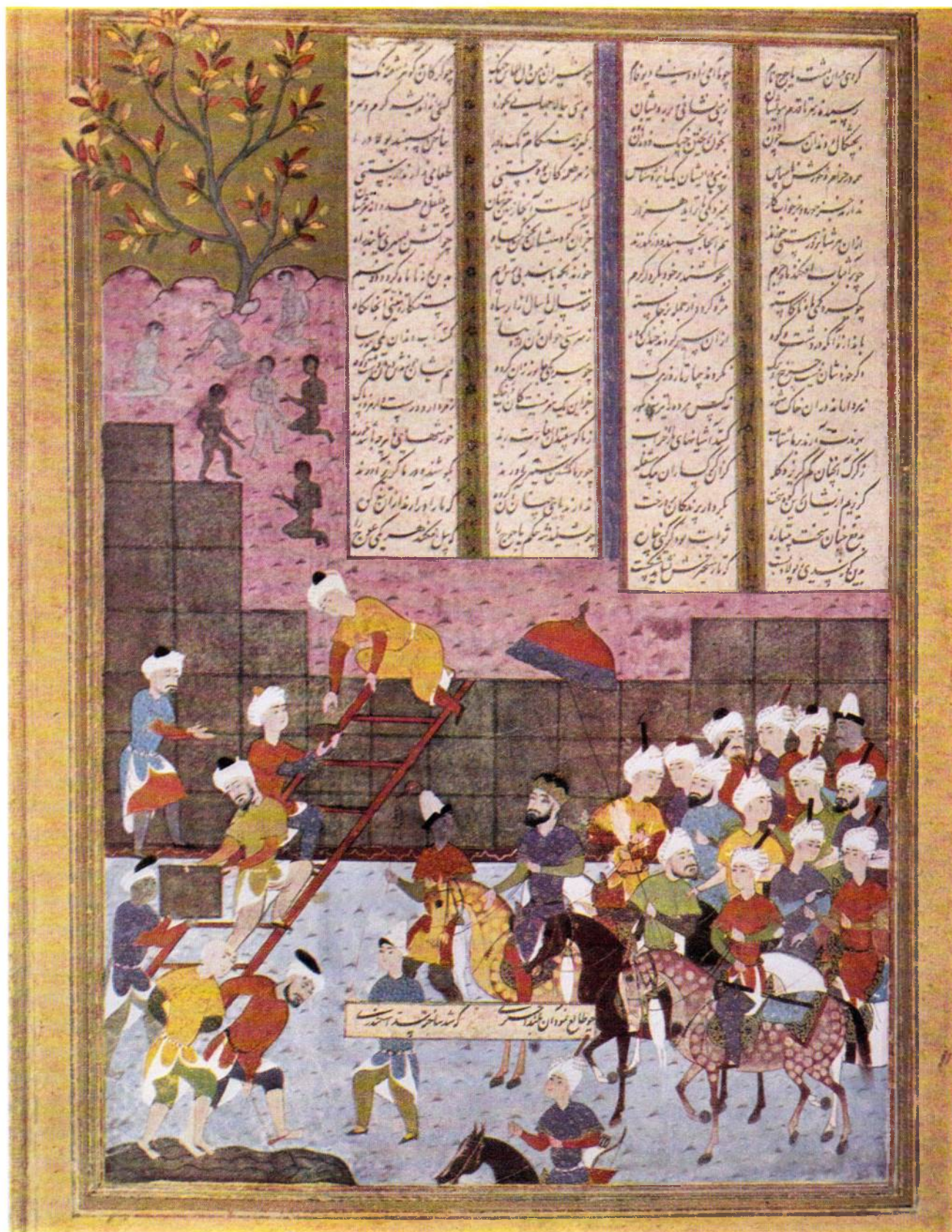


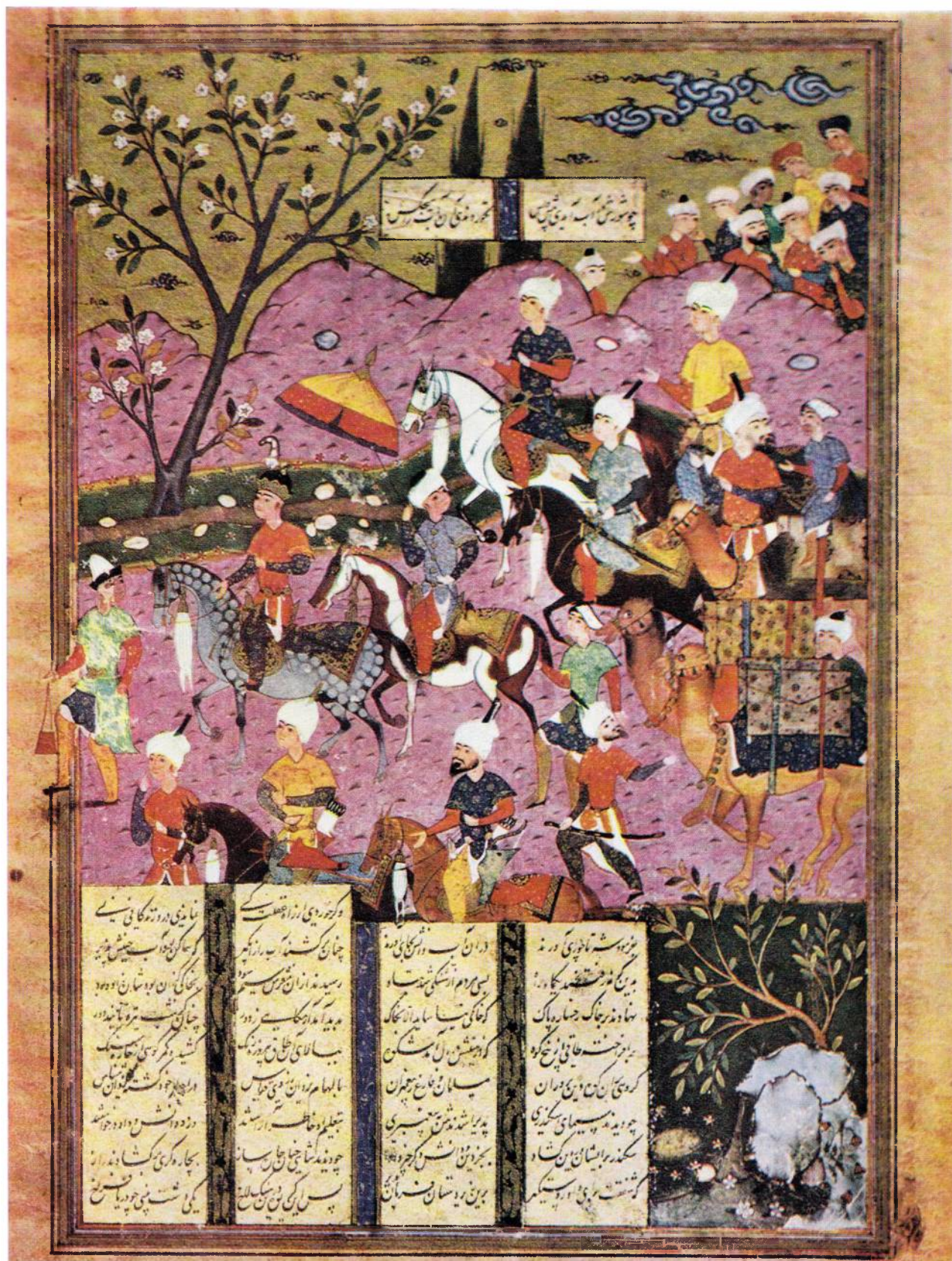




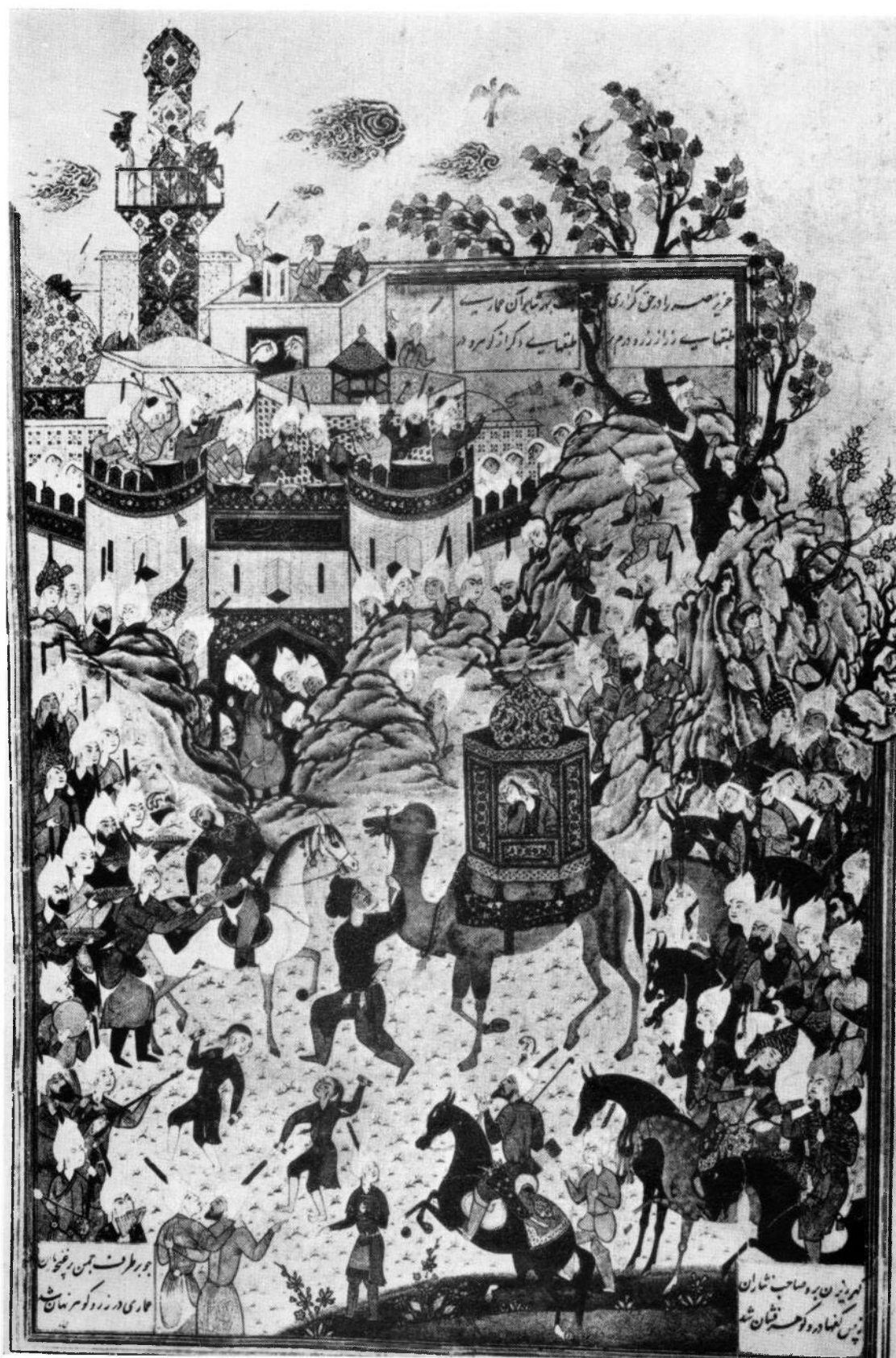


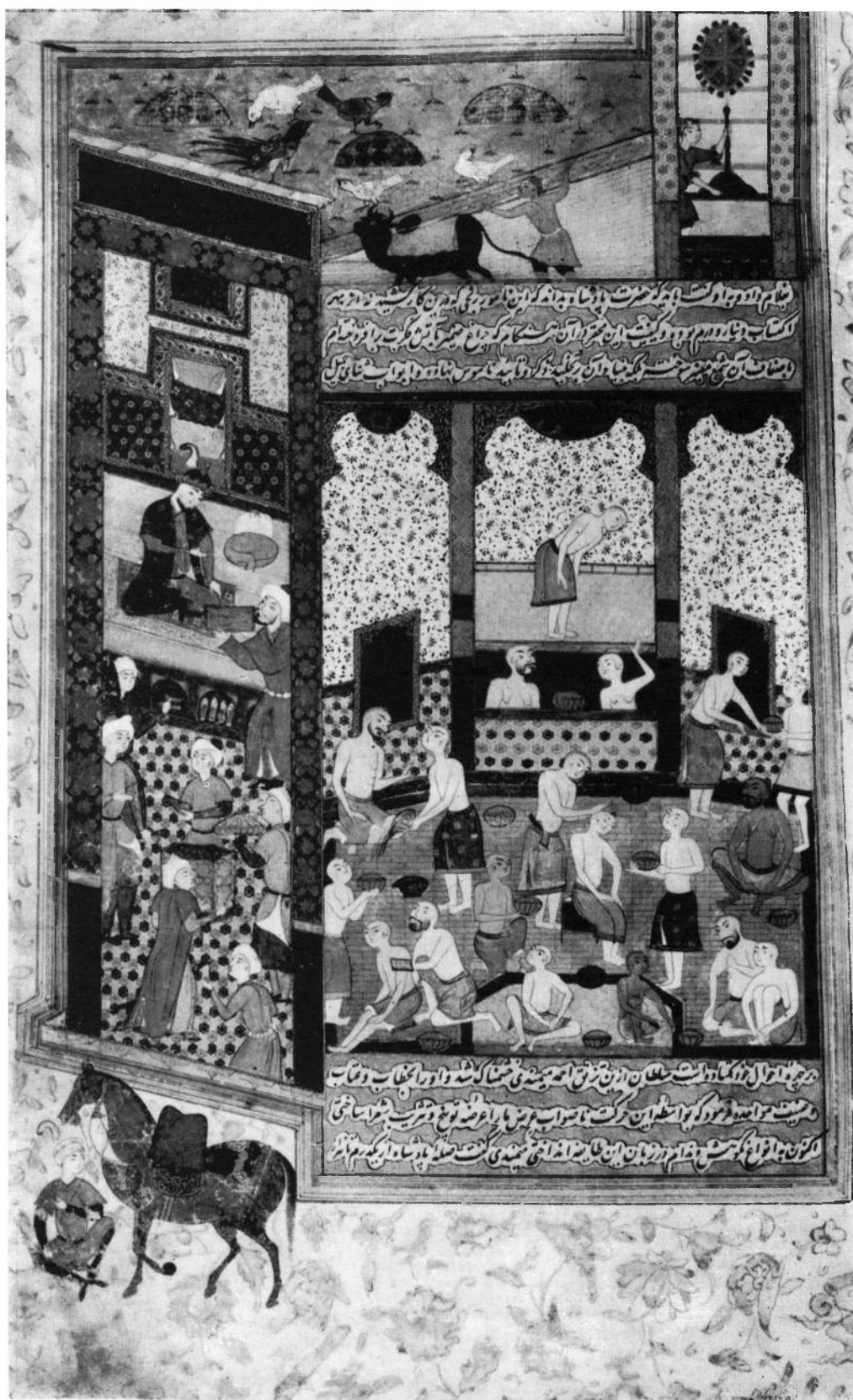






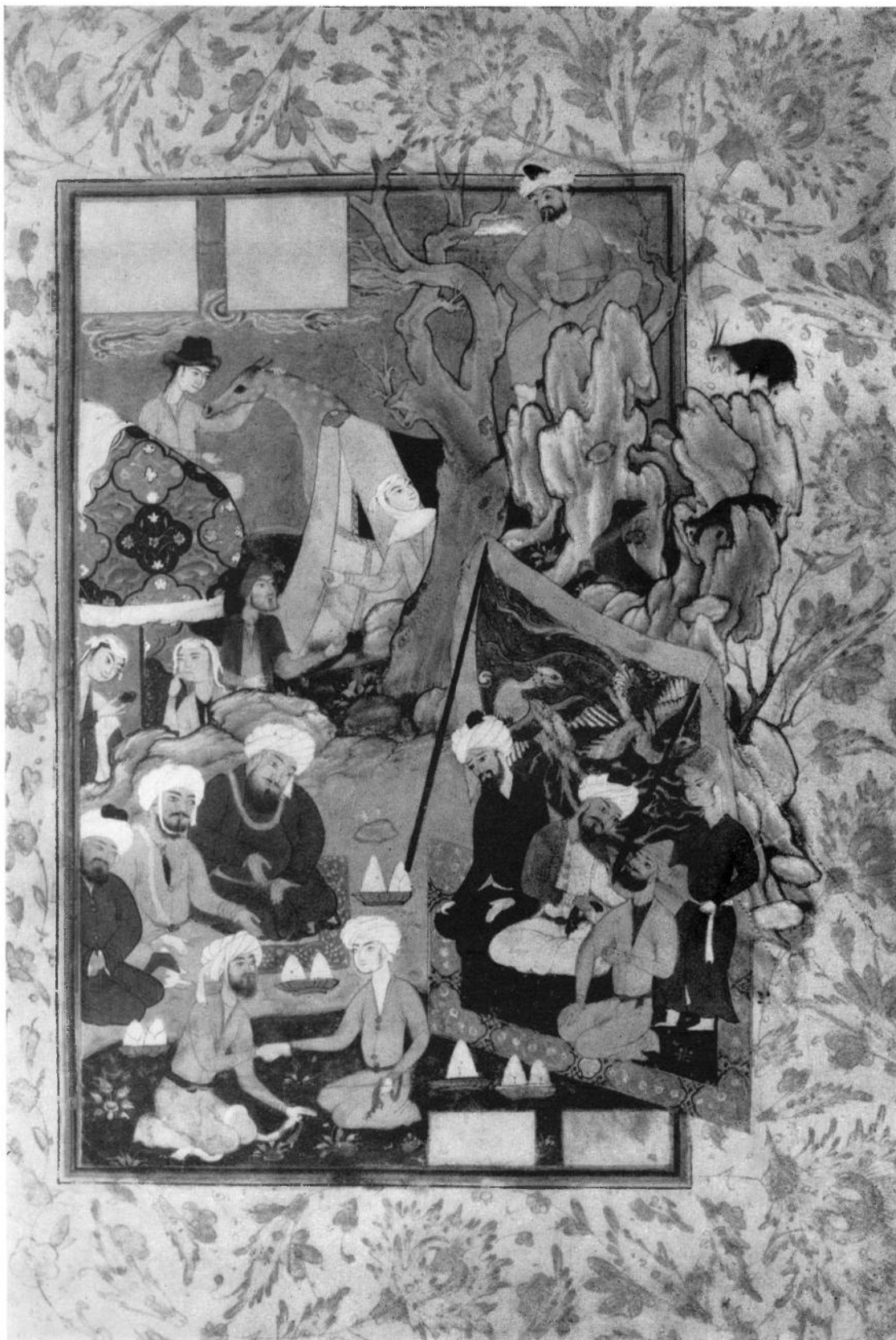










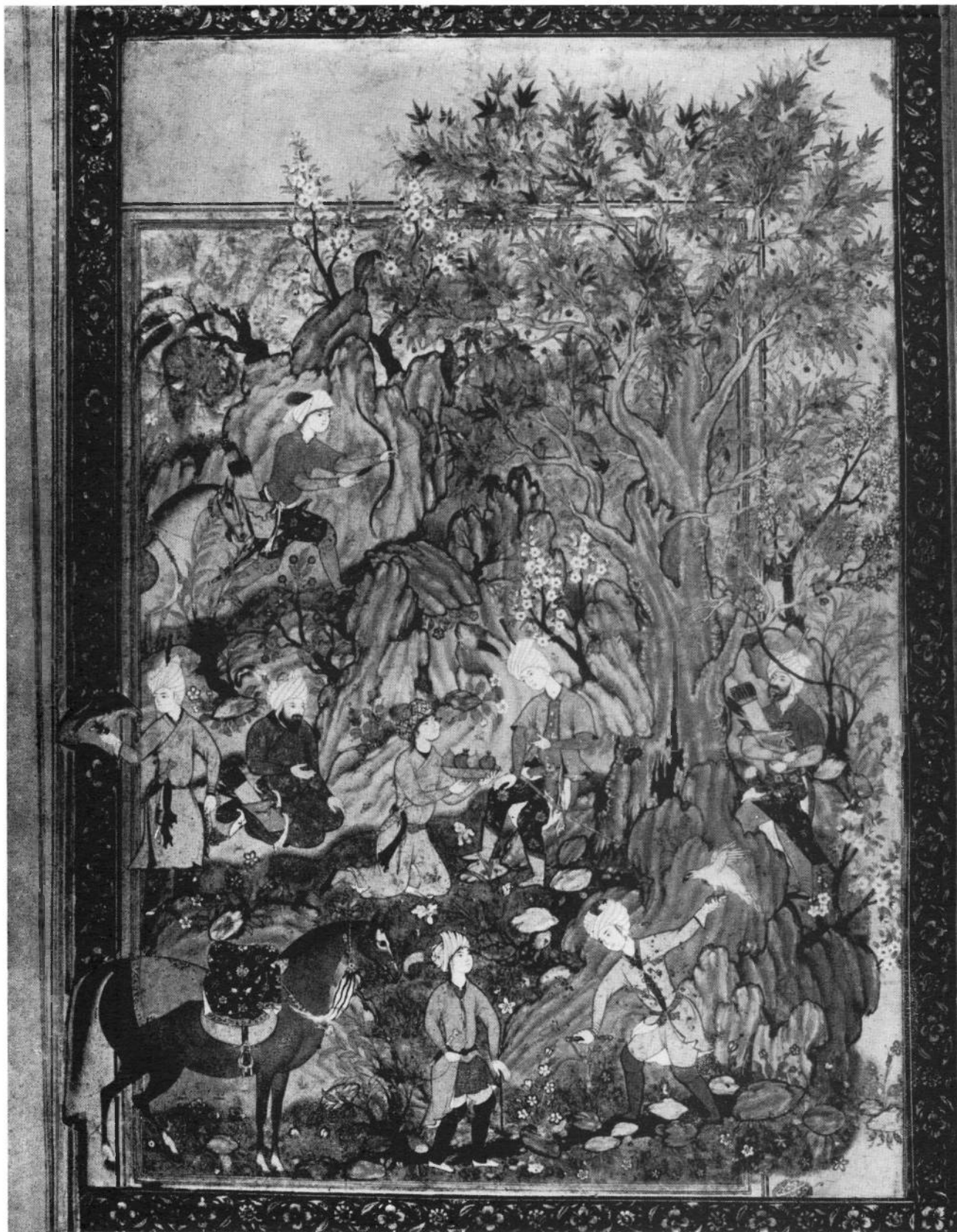




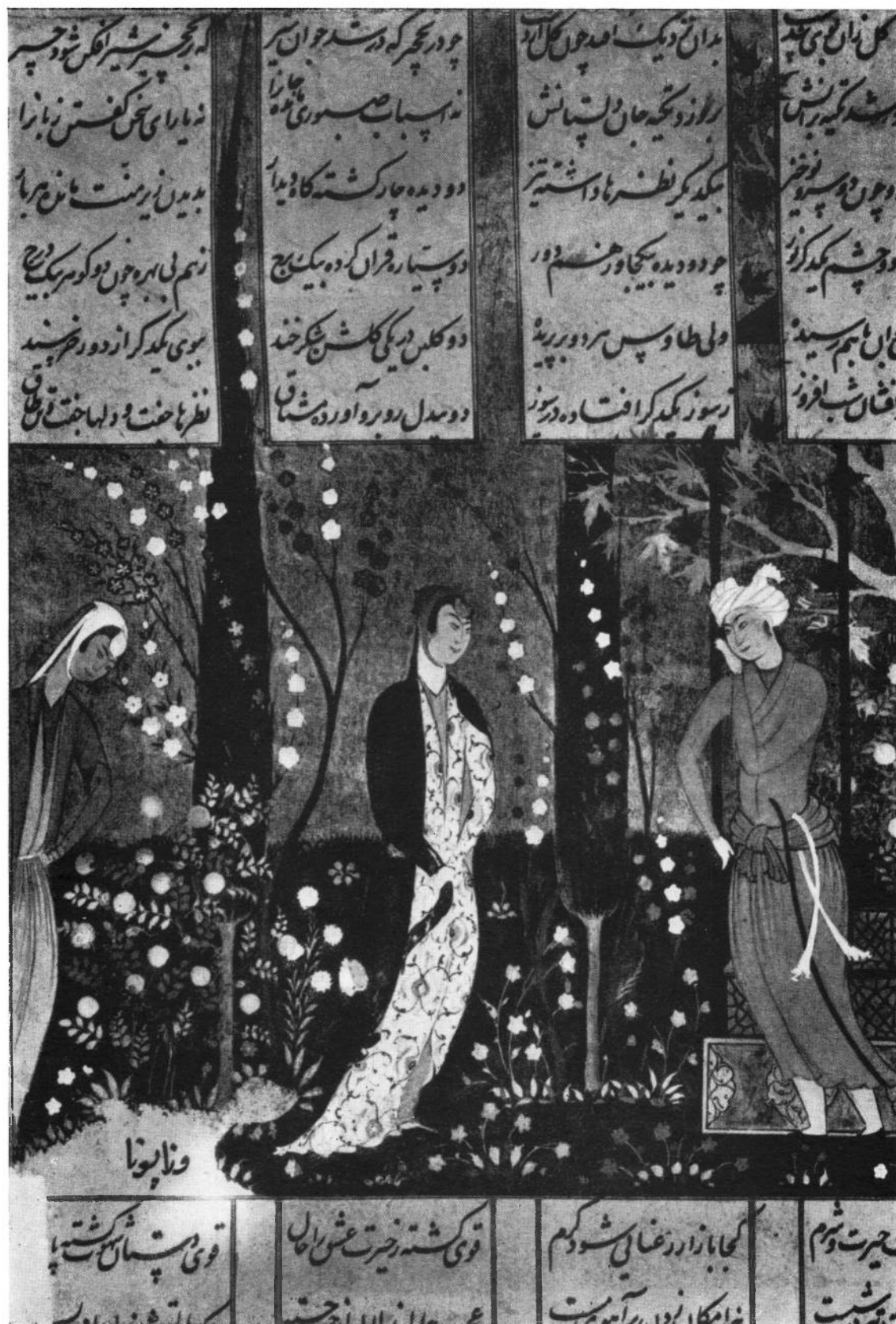
175

*Сцена охоты.
Миниатюра из «Муракка».
1560-е гг. Деталь*











180

*Шараф аль-Хусайни аль-Пезди.
Юноша с лютней.
Миниатюра.
1594—1595 гг.*











185

Риза-йи Аббаси.
Отдыхающий мужчина.
1621—1622 гг.



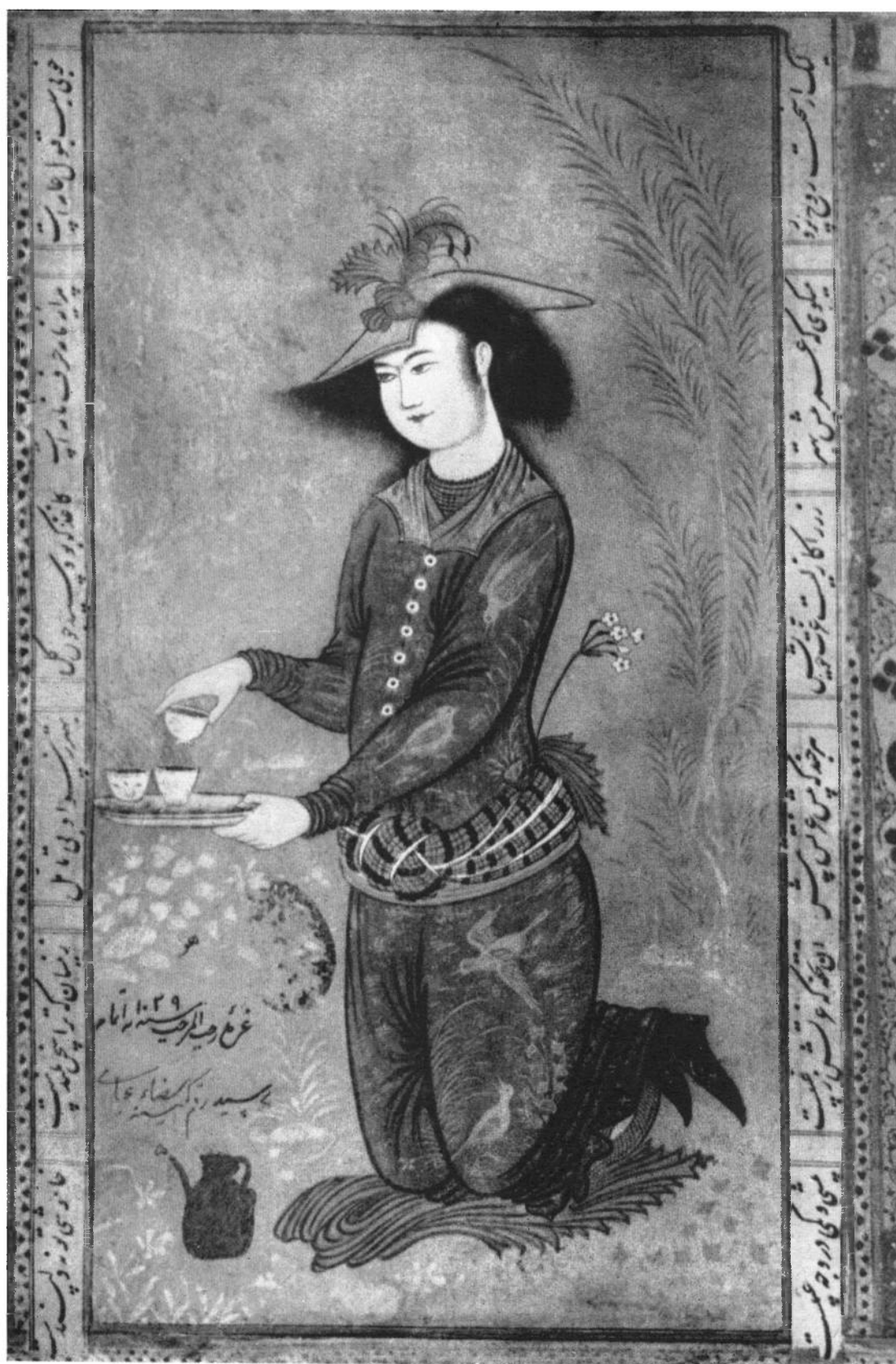
186

Риза-йи Аббаси.
Крестьянин, связывающий охапку дров.
1610—1615 гг.















193

*Риза-йи Аббаси.
Портрет старика.
1614 г.
Деталь*



194

*Афзал аль Хусайни.
Юноша и лев.
1644 г.*





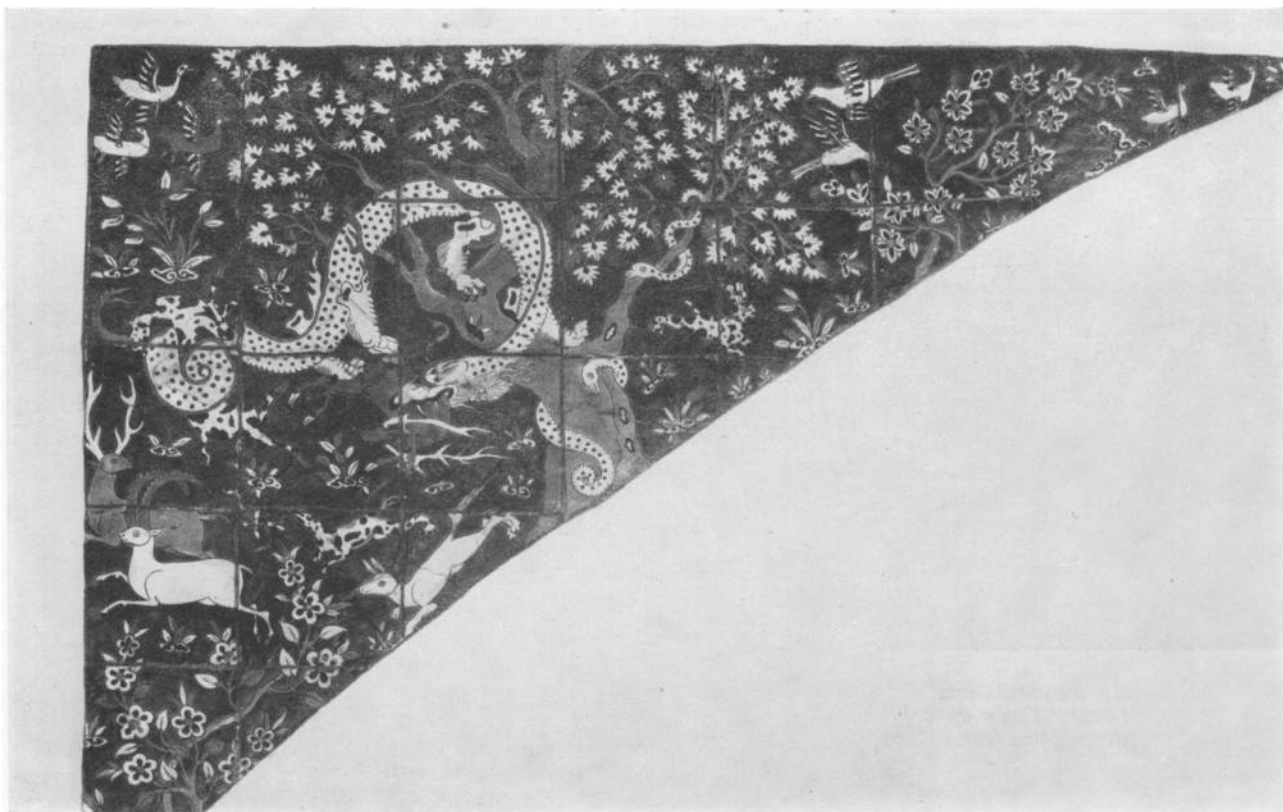
196

*Мухаммад Заман.
Бахрам Гур и дракон.
Вторая половина 17 в.*



197

*Али-Кули Бек Джаббадар.
Шах и придворные.
Вторая половина 17 в.*



198

*Тимпан арки,
украшенный глазурованными
изразцами.
17 в.*



199

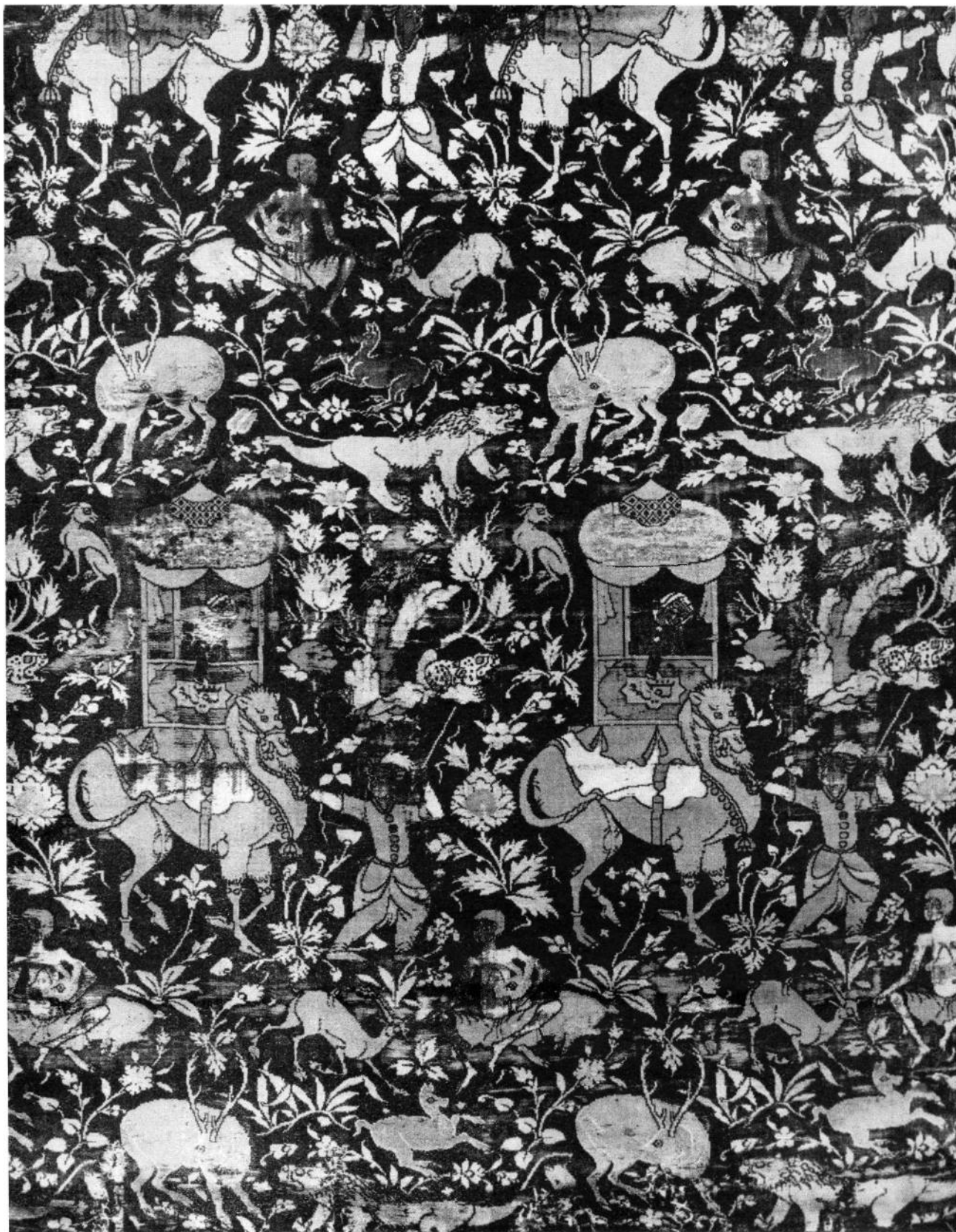
*Панно из глазурованных изразцов.
Дворец Чихиль-Сутун в Исфахане.
17 в.*



200

*Изразцы глазурованные.
17 в.*





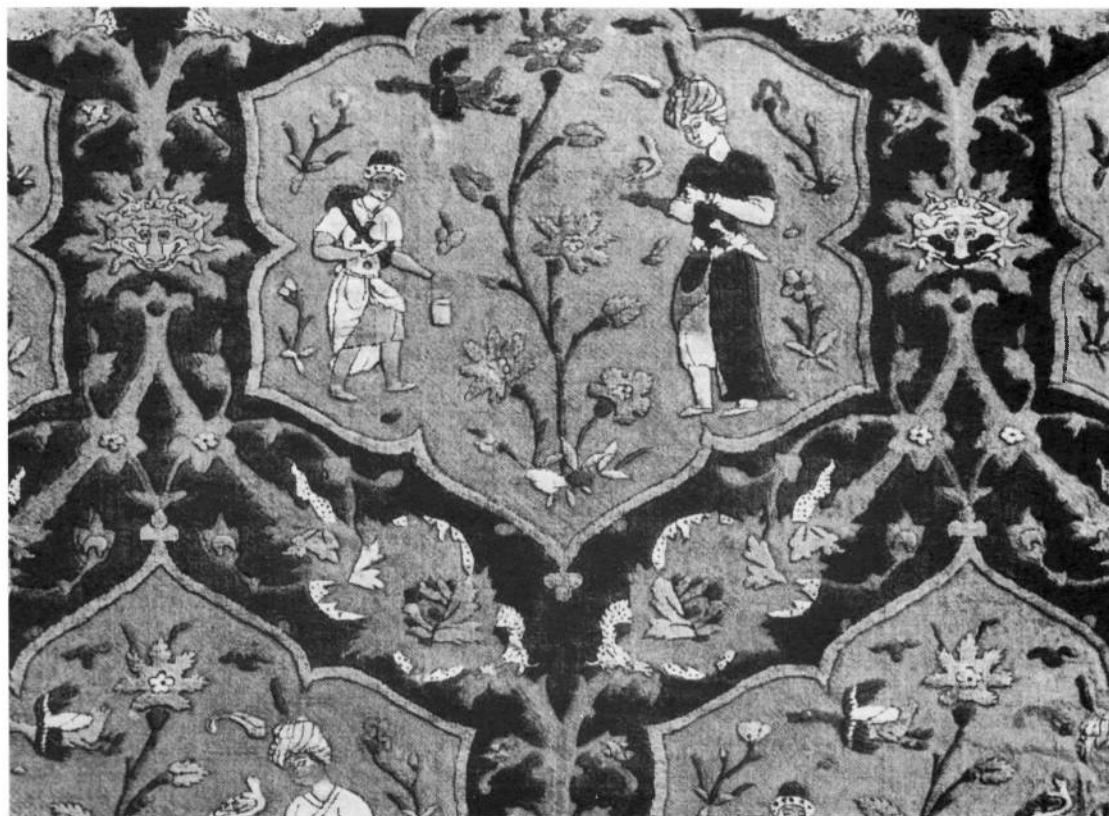






205

Ткань шелковая.
16—17 вв.

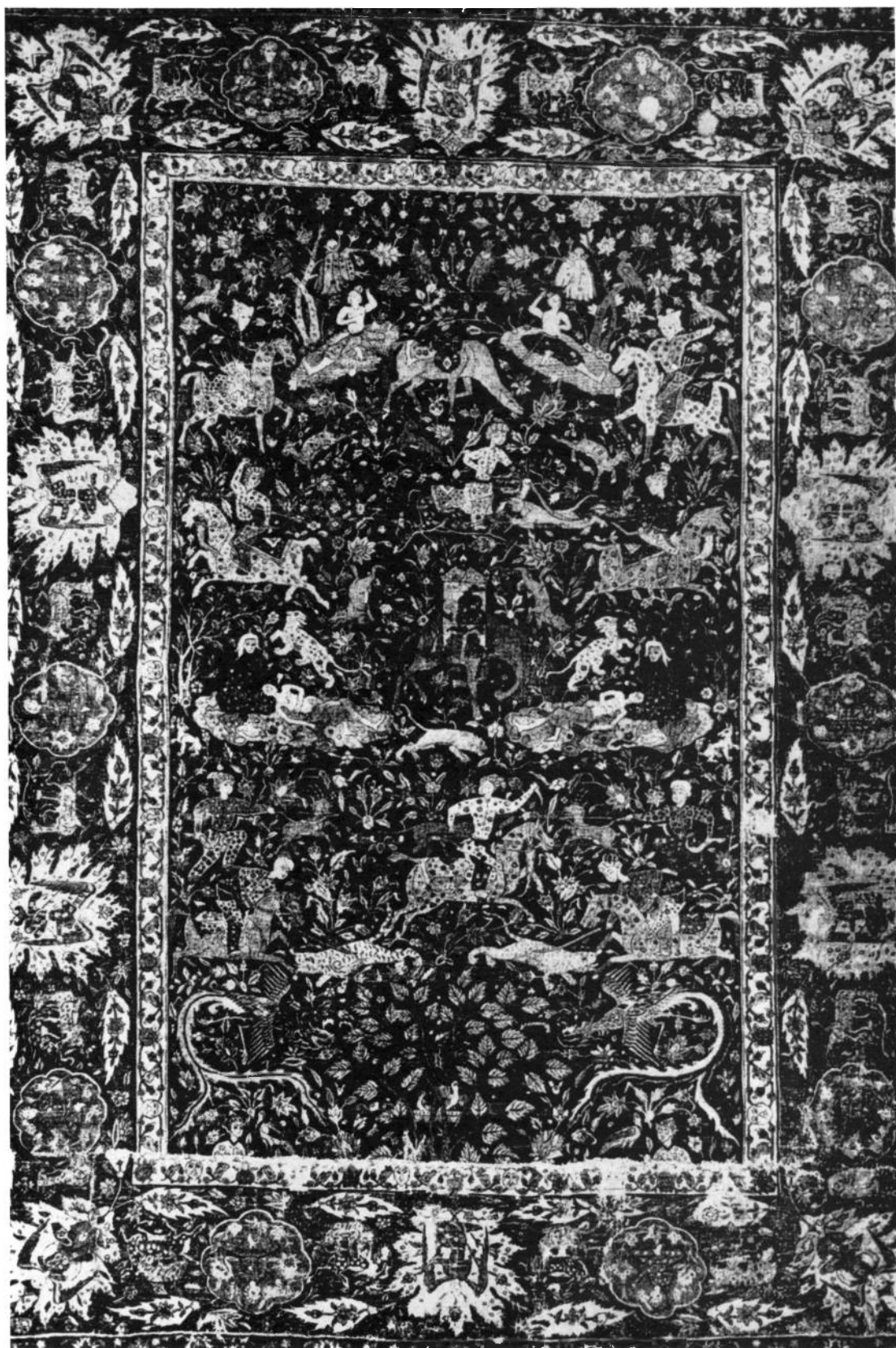


206

Ткань бархатная.
16—17 вв.



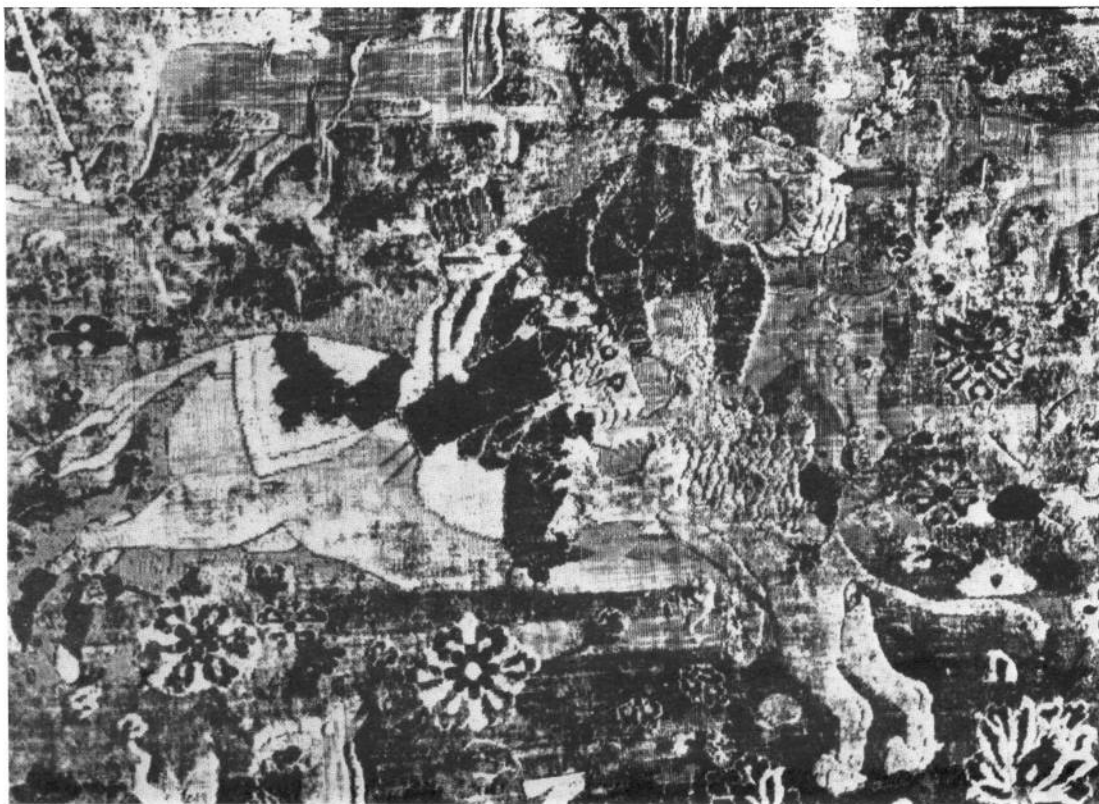




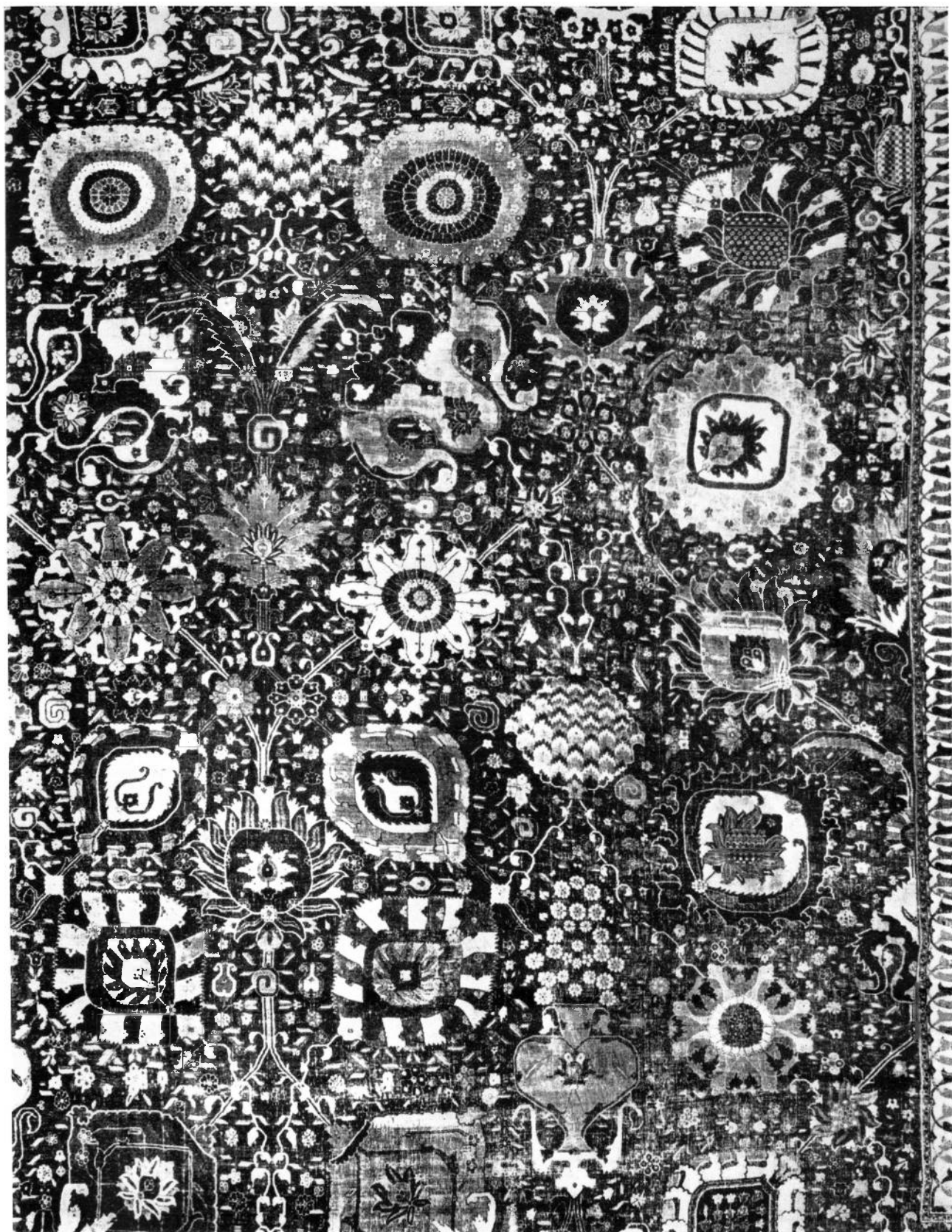




211 *Ковер «садовый».*
1632 г.
Деталь

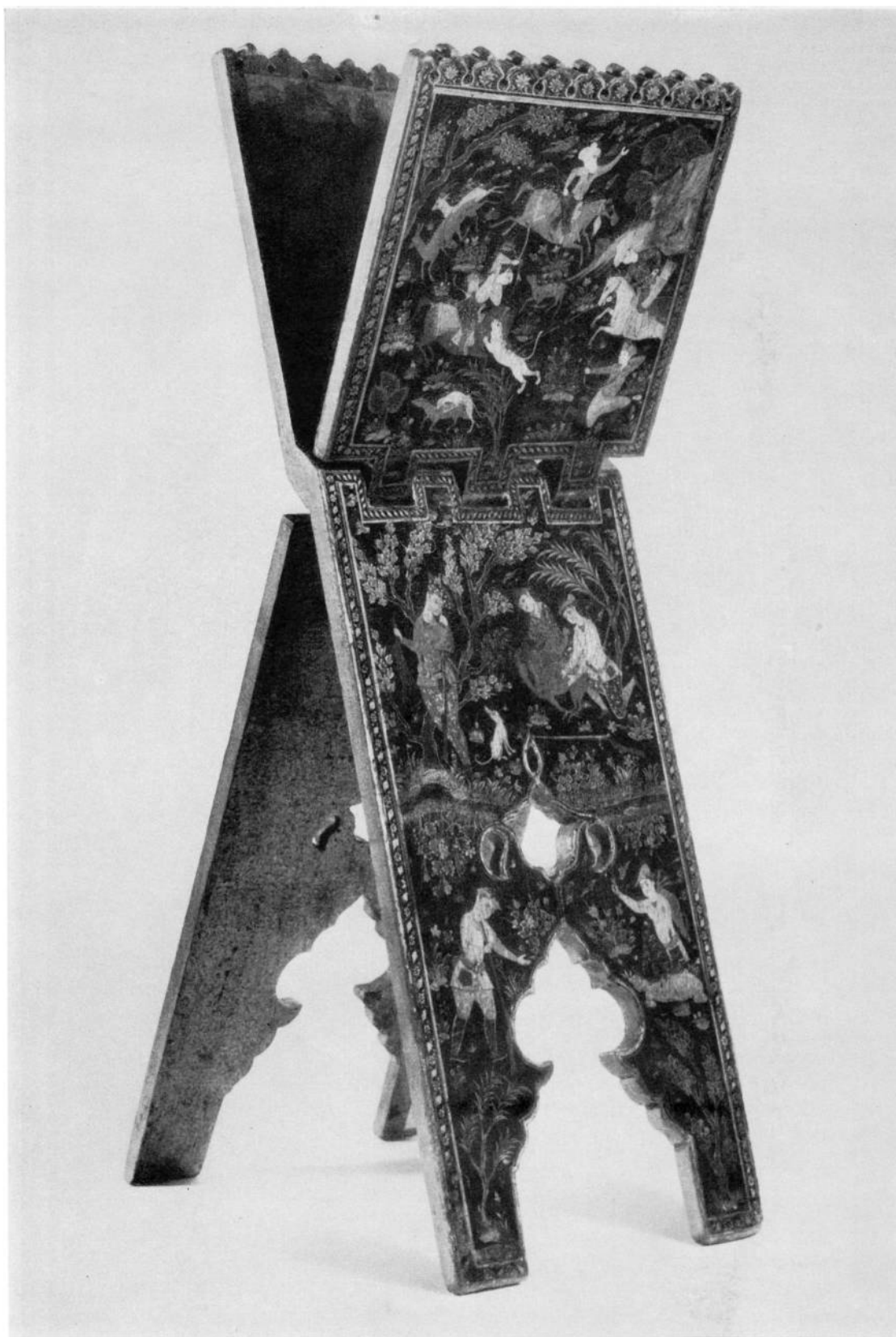


212 *Ковер «охотничий».*
16 в.
Деталь









лишь часть художников; некоторые остались в Тебризе или отправились в другие города.

В дальнейшем мы рассмотрим произведения художников придворной школы Казвина, сыгравшей важную роль в истории миниатюры второй половины 16 в. А сейчас перенесемся вновь на юг Ирана, в Шираз, где искусство миниатюры продолжало развиваться на протяжении всего 16 столетия.

Советские и зарубежные специалисты, работающие над изучением миниатюры Ближнего и Среднего Востока, как бы вновь открыли малоизвестную до последнего времени ширазскую живопись 16 в., установив принадлежность к этой художественной школе многих иллюстрированных рукописей. Так, например, И. Щукин в составленном им каталоге украшенных миниатюрами двухсот рукописей 16 в. считает ширазскими — 77, тебризскими — 51, казвинскими — 37⁴⁶⁹. Большое место занимают ширазские иллюстрированные рукописи и в сводном каталоге Б. Робинсона⁴⁷⁰.

В первой половине 16 в. искусство ширазских миниатюристов развивалось в русле местных художественных традиций, испытывая некоторое воздействие тебризской, а позднее казвинской столичных художественных школ. В это время в Ширазе было создано немало мастерски выполненных миниатюр, украшающих рукописи произведений Низами, Саади, Джами, «Зафарнаме» Шараф ад-Дина Али Йезди и другие. Несколько превосходных памятников этого периода находится в собраниях СССР. Среди них две рукописи «Хамсе» Низами: одна, принадлежащая Эрмитажу, переписана каллиграфом Хасаном аль-Хусайни аль-Катиб аш-Ширази в 1532—1542 гг.⁴⁷¹; другая, хранящаяся в ленинградском отделении Института востоковедения, переписанная каллиграфом Мухаммадом ибн Кивам аль-Катиб аш-Ширази в 1543 г.⁴⁷². Стиль их отмечен традиционным ширазским декоративизмом, но по сравнению с миниатюрами конца 15 — начала 16 в. значительно более развит и утончен.

Судя по единству живописных приемов, все двадцать четыре миниатюры, украшающие страницы рукописи 1543 г., выполнены рукой одного мастера. Следуя тексту поэм, сцены изображены то в интерьере, то на пейзаже. Последние особенно увлекали художника. Он изобразил светлые, покрытые чуть заметными голубоватыми кустиками травы поляны, обступающие их деревья с лиственной и розовыми цветами, и разноцветные (розовые, фиолетовые, сиреневые) скалы, контурам которых придавал причудливые декоративные формы, напоминающие физиономии людей и фантастических животных.

Миниатюра, изображающая первую встречу Хосрова и Ширин, традиционна по сюжету и его решению. Однако сравнение ее с миниатюрой, исполненной несколькими годами раньше Султаном Мухаммадом для знаменитого тебризского «Хамсе» Низами, показывает, что это назидание (как называли средневековые восточные поэты ответное произведение на ту же тему) отличается большим своеобразием. Оригинальна гармонично уравновешенная композиция, проникнутая ритмом плавных линий, то идущих параллельно, то выявляющих движение склонившихся навстречу друг к другу фигур Хосрова и Ширин. В красочной гамме преобладают светлые тона, на фоне которых особенно звучными кажутся яркие пятна одежды людей и конского убора.

Очень красива по краскам и по ритму линий многофигурная композиция, изображающая женщин, слушающих музыку у ручья под пальмами. В сцене обморока Лейлы пейзаж и крытые коврами шатры образуют узорный фон, среди которого расположено множество фигурок людей и животных, переданных очень живо, выразительно. Миниатюры ленинградского «Хамсе» 1543 г. стилистически близки иллюстрациям ряда ширазских рукописей, например «Хамсе» Низами 1548 г., хранящейся в Галерее искусств Фрир в Вашингтоне⁴⁷³.

К произведениям традиционного ширазского стиля, вероятно, следует отнести три миниатюры из «Шахнаме», хранящиеся в Музее искусства народов Востока в Москве⁴⁷⁴. На одной из них представлена сцена боя Исфандиара с фантастической птицей Сенмурвом, изображенная на фоне сиреневого холма, увенчанного крупными скалами, из-за которых видны фигуры нескольких воинов. Динамизм событий, о котором повествует художник, не помешал ему создать уравновешенную гармоничную композицию, построенную на четком ритме цветовых пятен. Плотные, приземистые фигуры людей с одинаковыми по выражению лицами, а также общий композиционный и красочный строй миниатюры напоминают произведения ширазской живописи

Илл.
162

Илл.
163

Илл.
164

Илл.
161

15 в. Думаю, что миниатюры Музея искусства народов Востока надо датировать началом 16 столетия, когда еще сохранялись неизменными художественные приемы предшествующего столетия. Все три миниатюры впоследствии были вырезаны из рукописи, наклеены на тонкий картон и, вероятно, вмонтированы в не дошедший до нас «муракка».

По сравнению со всеми рассмотренными миниатюрами иной стилистический характер присущ оформлению рукописи «Дивана» Навои, переписанной в 30-х гг. 16 в. и ныне хранящейся в Государственной Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде⁴⁷⁵.

Илл.
157—159

Рукопись украшена множеством выполненных синим, белым и золотом заставок и концовок и шестью великолепными миниатюрами, живопись которых поражает утонченностью рисунка, изысканностью композиций, богатством и звучностью сверкающих красок, щедростью декоративно-орнаментального обрамления. Если согласиться, что рукопись эту иллюминировал ширазский художник⁴⁷⁶, то надо признать, что его творчество находилось под сильным влиянием роскошно-декоративного стиля таврической придворной живописи.

Илл.
157—158

Две миниатюры, образующие фронтиспис, изображают: правая — прием у молодого вельможи и правителя, левая — охоту. Сцена охоты полна движения: разнообразны и динамичны позы всадников, одетых в яркие платья, и преследуемых ими зверей. В правой композиции много непосредственно живого, повествовательного в фигурах музыкантов, пирующих, слуг. Богатейшие по колориту миниатюры объединены в своеобразную красочную симфонию, звучание которой усиливает орнаментально-узорное обрамление, насыщенное синим цветом и золотом. Красивы по краскам и ритму, динамичны по композиции и другие страничные миниатюры, украшающие рукопись. Изящная, отмечающая каждую нужную художнику деталь пластичная линия, богатство смело и тонко сгармонизированной палитры красок, четко отработанный ритм сложных, развернутых по вертикали композиций придают стилю миниатюр этой рукописи классическую завершенность.

Сходное сочетание декоративного красочного богатства и тонкости в исполнении изящных, полных живой экспрессии фигурок, характеризующее высокий стиль этих произведений искусства, мы видим также в трактовке миниатюр рукописи Амира Хусрау Дихлави, принадлежащей Британскому музею, исполненных, вероятно, в Ширазе около 1520 г.⁴⁷⁷

К этому направлению ширазской миниатюры можно отнести также рукопись «Дивана» Хафиза 1530-х гг., принадлежащую ленинградскому отделению Института востоковедения⁴⁷⁸. Украшающие ее небольшие по формату, несложные по композиции миниатюры изящны по рисунку и мягки по краскам.

Вторая половина 16 в., особенно 60—70-е гг., была временем высокого расцвета ширазской миниатюры. «Седьмая декада 16 века, — пишет И. Щукин, — была апогеем книжной живописи в Ширазе. Разные тенденции сталкиваются в лоне этой школы и проникают со своими особенностями в изображения, украшающие манускрипты. Это «классицизм» Тебриза, «барокко» Казвина и автохтонная традиция Шираза с ее архаизмом. Они налагали на живопись отпечаток отдельно или все вместе и этим придали ей особый характер»⁴⁷⁹. С этой характеристикой можно согласиться, принимая термины «классицизм» и «барокко» не в их буквальном значении, а условно: первый — как гармоничность и уравновешенность, свойственные композициям тебризских миниатюр, второй — как динамизм, отличающий изображения во многих казвинских рукописях⁴⁸⁰.

В ширазской живописи второй половины 16 в. действительно легко заметить обращение миниатюристов к опыту столичных художественных школ. Это обращение, однако, не было эпигонством и не вело к эклектике. Заимствования были творческими, они обогащали местную традицию, способствовали ее развитию. В этот период художники Шираза создали много сходных по методу, но различных по его проявлению первоклассных произведений искусства.

Прекрасный пример ширазской живописи времени ее высокого расцвета представляют миниатюры рукописи «Хамсе» Низами, принадлежащей Национальной библиотеке в Париже⁴⁸¹. На ее фронтисписе указано имя художника Бахрама Афшар Ака и дата — 1560⁴⁸². Миниатюры рукописи поражают симфоничностью своих многофигурных композиций. Помимо главных действующих лиц художника интересует множество

второстепенных персонажей; не скупясь на подробности, он характеризует также среду, в которой разыгрывается изображенная сцена.

Низами рассказывает, что царь Ануширван, случайно услышав разговор хищных сов, радующихся его жестокости, осознал несправедливость своих действий и стал добродетельным правителем. Изобразив этот излюбленный восточными художниками сюжет, автор миниатюры большое внимание уделил характеристике руин, где обитают совы, представив их в виде большой заброшенной мечети, украшенной изразцами, красивым куполом и стройным минаретом. На первом плане перед мечетью художник поместил пастуха и его животных, а царю и его везиру отвел место сбоку, в правой части композиции.

Двойную миниатюру — диптих, занимающий весь разворот рукописи, — посвятил художник изображению сцены строительства вала Искандара⁴⁸³. Низами наделял Искандара не только добродетелью правителя, но также и качествами философа и пророка. В результате четвертого похода, который, согласно поэтической легенде, Искандар совершил на север, было предпринято строительство вала, чтобы защитить мирное население от набегов диких кочевников. В этой легенде, вероятно, отразились средневековые представления народов Ближнего и Среднего Востока о Великой китайской стене. Автор миниатюр обстоятельно рассказал о строительстве, за ходом которого наблюдает сам Искандар, сопровождаемый многочисленной свитой. Левая часть композиции, где представлено строительство вала, не уступает произведением Бехзада. Интересна характеристика группы людей, сопровождающих Искандара. У них оживленные лица и выразительные жесты: один приложил ко рту «палец удивления», другой повернулся к собеседнику, что-то ему объясняя... Жестами удивления и восхищения наделял художник и людей, изображенных в правой части диптиха, заполненной вельможами, воинами и слугами, шествующими пешком или едущими верхом на лошадях и верблюдах. По-ширазски несколько угловато трактованные фигуры людей наделены правильными пропорциями и в известной мере индивидуализированными лицами. Среди изображенных персонажей есть юноши и старики, чернобородые и усатые мужчины, люди со светлой и темной кожей.

В исполнении миниатюры реализм повествования художник сочетает с красочной декоративной трактовкой темы, создает эмоционально-выразительный поэтический художественный образ. Замечательный цветовой аккорд составляют голубые и желтые, зеленые и оранжево-красные с золотом одежды и белые тюрбаны изображенных людей, вороные и в серых яблоках скакуны, коричнево-желтые большие верблюды, покрытые узорными седлами и попонами. Все это богатство красочных пятен симфонически сгармонизировано на фоне фантастической по цвету земли фиолетово-розовой в одной части диптиха и нежно-голубой — в другой. Следует напомнить, что, по словам поэта, природа страны, где возвел Искандар вал, была необычайно сказочной: на пути к ней песок состоял из серебра, а вода была смешана с ртутью. Декоративный строй диптиха дополняют тонкие золотые обрамления, отделяющие миниатюры от нешироких, коричневых по цвету, гладких полей рукописи; в углы миниатюр «врезаны» разделенные полосками орнамента колонки текста. Перед нами, таким образом, произведение развитого книжного стиля, в яркой форме воплотившее черты, типичные для восточной миниатюры 16 в. и вместе с тем характерные для ширазской школы живописи.

Особый вариант ширазского стиля представляют миниатюры рукописи Джамии «Йусуф и Зулайха», хранящейся в Институте востоковедения Академии наук Узбекской ССР⁴⁸⁴. Опубликовавшая эти миниатюры М. Ашрафи не без основания датирует их 50—60-ми гг. 16 в. В отличие от рассмотренных выше эти миниатюры очень лаконично рассказывают об изображенном событии: две-три фигуры раскрывают суть повествования. Своеобразен и декоративный строй этих произведений: немногочисленные, по преимуществу красные или синие, одежды изображенных персонажей контрастно выделяются на фоне зеленых, покрытых цветами лужаек или же геометрического орнамента облицовок стен интерьера. Плоскостно трактованный фон завершается полуovalом, над которым в пейзажных композициях изображено небо с облаками. Строгая уравновешенность композиции и лаконизм трактовки воскрешают старые традиции, которым следовали ширазские миниатюристы в 14—15 вв. Однако певучая плавность линий, стройность изображенных фигур и их слегка изогнутые позы характерны для 16 в. Выполненные с большим художественным вкусом, миниатюры ташкентской

рукописи выдают руку талантливого мастера, обладавшего своим поэтически-образным языком.

Илл.
160

Иную тенденцию наблюдаем мы в миниатюрах, выполненных в Ширазе около 1560 г. для рукописи сочинений Хусайна Байкара, хранящейся в Национальной библиотеке Парижа⁴⁸⁵. «Городская сцена» повествует о жизни средневекового города. На улице идет оживленная торговля; медленно шествуют, беседуя между собой, почтенные горожане, здесь же проводят закованного в колодку преступника. На втором плане через широкие окна магазинов виден интерьер помещений и люди, занятые своими делами. Такая жанровость, не уступающая повествовательностью «малым голландцам», не единичное явление в ширазской живописи 16 в. Близки к парижским миниатюрам иллюстрации другой рукописи Хусайна Байкара, датированной 1552 г. и принадлежащей Бодлеянской библиотеке в Оксфорде⁴⁸⁶. Все же преобладающим в Ширазе оставался тот поэтический образный строй, в котором повествовательность сочетается с декоративностью, динамика отдельных фигур с гармонической уравновешенностью композиции, а произведение в целом воспринимается как своеобразное красочное узорочье.

Сопоставим, например, приблизительно одновременные по исполнению миниатюры двух рукописей произведений Саади, хранящихся: одна — в Национальной библиотеке Парижа, другая — в Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Назидательные произведения Саади, который сравнительно редко обращался к историческим и легендарным сюжетам, заставляли иллюстрирующих их художников изображать по преимуществу реальные жанровые сцены. Двойная миниатюра на развороте парижской рукописи, датированной 1568 г.⁴⁸⁷, представляет традиционную сцену придворных развлечений. Молодая пара изображена в беседке на фоне цветущего сада: на первом плане размещены гости, слуги, музыканты и танцоры; на правой миниатюре мы также видим гостей и угощающих их слуг. Позы и жесты людей переданы непосредственно и живо, но в образном строе миниатюры доминирует декоративное поэтическое начало. В расцветке правой части диптиха преобладают красные тона в сочетании с зеленым и синим, на левой миниатюре фоном служат голубой и нежно-розовый цвета. Сетка мелкого узора делает пол и стены интерьера похожими на ковер и сливается с цветущим садом на заднем плане. На этом узорно-ковровом фоне сгармонизированы красочные пятна разноцветных — сиреневых, оранжевых, красных, зеленых и других — одежд изображенных персонажей. Эмоционально-красочное звучание миниатюр дополняет богатый синий с золотом фестончатый узор на полях рукописи.

Илл.
172

В ленинградской рукописи Саади (70-е гг. 16 в.) нет пышных орнаментальных обрамлений. Это рукопись большого формата с 12 миниатюрами, каждая из которых занимает целиком страницу⁴⁸⁸. Изображены сцены со множеством фигур: занятия в школе, проповедь, изъяснение преданности стопе шаха, рассказание гянджинского царевича и другие. Сюжеты ясно читаются; фонами служат интерьеры помещений, переданные с большими подробностями, или лужайки, покрытые кустами и деревьями и завершенные вдали холмами. Специфическую прелесть этих миниатюр, как и иллюстраций парижского экземпляра Саади, составляет их коврово-узорная декоративность, чистота и яркость красок. Симметрично сгруппированные фигуры равномерно распределены по поверхности листа; в интерьере плоскостно трактованные полы и стены покрыты орнаментом; земля и деревья — цветами. Иллюстрируя рассказ о том, как Зулайха стремилась удержать Иусуфа, художник разделил поверхность листа на отдельные клейма, в которых изобразил фигуры людей в интерьере или на фоне орнамента. Этим оригинальным приемом он не только представил персонажи повествования, но передал также убранство зала, украшенного, по преданию, изображениями влюбленных. Колорит этой, как и других миниатюр рукописи, построенный на сочетании красного и синего с золотом, оранжевого и зеленого, розового и сиреневого, образует звучный, несколько пестрый красочный аккорд. Вместе с тем в произведениях художника, исполнившего миниатюры в ленинградской рукописи Саади, сохранился свойственный иранской живописи 16 в. интерес к повествованию, к меткой передаче наблюдаемых в жизни поз и движений изображенных людей.

В последние десятилетия 16 в. выполнение миниатюр в коврово-узорном стиле стало для художников Шираза своего рода каноном, хотя, конечно, крупные мастера кисти всегда вносили в него свои неповторимые черты. Таковы миниатюры в ру-

Илл.
166

кописи «Йусуф и Зулайха» Джами 80-х гг. из коллекции Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде⁴⁸⁹, в частности, похожая на узор ковра сцена религиозного содержания: «Вознесение Мухаммада на небо». Интересна также в этом отношении рукопись «Хамсе» Низами 1584 г., принадлежащая Музею Пенсильванского университета в США⁴⁹⁰, и многие другие. Однако для ширазского стиля 80-х гг. остаются характерными и миниатюры повествовательные, в пределах традиционной декоративной композиции подробно рассказывающие об изображенном событии. Таковы иллюстрации двух рукописей «Шахнаме» Фирдоуси, хранящихся в Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде; одна из рукописей имеет дату 1585, вторая относится также, по-видимому, к последним десятилетиям 16 столетия⁴⁹¹. Мастер или мастера, создавшие эти миниатюры, склонны к сложным, подчас нагроможденным многофигурным сценам, расположенным как бы несколькими планами. В первой из рукописей примечательна миниатюра, иллюстрирующая предисловие к поэме, в котором рассказано о судьбе старого поэта, смертельно обиженного султаном Махмудом Газнави. Большую часть миниатюры занимает сцена в бане, куда султан Махмуд прислал Фирдоуси деньги и где поэт, оскорбленный мизерностью суммы, роздал их банщикам и слугам. Внизу — всадник, вероятно тот, который привез деньги; наверху — водяное колесо и крестьяне. Слева отдельной сценой изображен Фирдоуси, подносящий свою рукопись султану Махмуду, сидящему на троне. Изображенные сцены красочны, насыщены мотивами орнамента и разделены узорными полосками текстов.

Илл.
171

В конце 16 в. среди ширазских миниатюр встречаются также произведения, трактованные примитивно. И раньше, в 15 в., стремление к лаконизму приводило иногда ширазских художников к упрощению, к своеобразной лубочности. В конце 16 в. эта тенденция оформилась как одно из направлений ширазской живописи. Примером могут служить миниатюры рукописи «Йусуф и Зулайха» Джами, переписанной в 1597—1598 гг., ныне хранящейся в Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде⁴⁹². Композиции этих произведений схематичны; фигуры, предметы в интерьере и пейзаж трактованы упрощенно. Рукописи с такими миниатюрами стоили дешевле и предназначались, вероятно, для более широкого круга потребителей.

Наряду с этим сохранялись и те направления ширазской живописи, которым были присущи изысканно-декоративные черты. Эти направления представлены богато украшенными, роскошно расцвеченными манускриптами конца 16 — начала 17 в.: «Шахнаме» Фирдоуси 1590—1595 гг. Британского музея, «Шахнаме» 1604 г. Национальной библиотеки Парижа⁴⁹³ и другими.

История ширазской миниатюры 16 столетия представляет картину развития и расцвета иранской живописи, обладавшей общими высокими качествами средневекового восточного искусства и вместе с тем отмеченной устойчивыми чертами местной национальной традиции.

Крупным центром иранской живописи в 16 в. стал также город Мешхед. Местная «школа» живописи сложилась в годы, когда Мешхедом управлял (с середины 50-х гг. и до 1576 г.) сефевид Ибрахим-мирза — меценат искусств и покровитель художников. В его книгохранилище работали каллиграфы и живописцы не только местные, но и приехавшие из других городов. Известны художники Абдаллах музаххиб из Шираза, Ака-Хасан Наккаш из Герата, шейх Мухаммад из Сабзевара, Али Асгар Мусаввир из Кашана и другие⁴⁹⁴. Несмотря на то, что в Мешхед попали мастера из разных мест и здесь происходило сложное взаимодействие художественных направлений, можно говорить о специфических чертах, присущих мешхедской живописи. Яркий пример этого 28 иллюстраций в роскошной рукописи «Семь престолов» Джами, хранящейся в Галерее искусств Фрир в Вашингтоне⁴⁹⁵. Рукопись была переписана и украшена в книгохранилище Ибрахим мирзы в 1556—1565 гг., как считает И. Щукин, несколькими художниками. Даже малофигурные миниатюры этой рукописи обладают необычайно насыщенной и сложной композицией. Изображенному как бы тесно в отведенном пространстве, и оно «выливается» за рамки миниатюры на поля листа, украшенные золотым растительным узором. Влюбленные высадились на волшебный остров⁴⁹⁶; их окружила сказочная природа: покрытые листвою цветущие деревья, по веткам которых скачут обезьяны и птицы, стройные кипарисы, причудливые скалы, море, полное рыб и чудовищ. Все это образует поэтический художественный образ, щедро расцвеченный фантазией миниатюриста. Контурные линии фигур и предметов,

Илл.
169

очень четкие и мягкие, образуют тонко сплетенный затейливый узор. В колорите преобладают яркие краски в контрастных сочетаниях: красная и зеленая на фиолетовом фоне и т. п.

Илл.
170

Миниатюру «Приезд Зулайхи» художник решил как очень насыщенную многоплановую композицию⁴⁹⁷. В центре — Зулайха в роскошном шатре, укрепленном на спине мерно шагающего верблюда; вокруг — многочисленная свита и люди с дарами, встречающие прибывших. За холмами и деревьями, образующими второй план, виден город: ворота с башнями, дома, мечеть и минарет, украшенные цветным узором. На стенах города и перед ними — музыканты, женщины в белых одеждах, мужчины в тюрбанах с «сефевидскими столбиками»; на крышах домов толпятся любопытные юноши. Как и на предыдущей миниатюре, изображение «вышло» за обрамление: верхушки деревьев и минарет оказались на полях рукописи; чтобы поместить группу всадников, художник «раздвинул» рамку справа. Сложное узорочье композиции не мешает, однако, восприятию сюжета, переданного подробно и ясно. При взгляде на миниатюру «Маджнун перед шатром Лейлы» поражает обилие орнамента: фигурки людей как бы вкраплены между узорами, покрывающими ковры и шатры кочевников.

Илл.
173—174

По стилю к вашингтонским миниатюрам близка живопись рукописи «Золотая цепь» Джами в собрании Музея искусства народов Востока в Москве⁴⁹⁸. Миниатюры эти также можно отнести к 50—60-м гг. 16 в. Довольно сложные по композиции, красочные по манере исполнения, они насыщены множеством интересных подробностей, трактовка которых подчинена, однако, декоративному целому: «Сватовство Уайны» и «Разговор отца с сыном».

Илл.
176

Вероятно, мешхедскими надо признать две превосходные миниатюры, занимающие разворот в альбоме, принадлежащем Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде⁴⁹⁹. На правой из миниатюр изображен принц на охоте. Эта сложная многофигурная, полная движения сцена, «выступающая» за рамку миниатюры на поля листа, композиционно построена по овалу вокруг фигуры конного принца, над которым слуга держит опахало. Основной композиционный прием, а также множество других признаков — мажорная звучность красок, четкость силуэтов фигур, характер передачи поз и движений, трактовка элементов пейзажа, деревьев и скал — очень сходны с некоторыми миниатюрами вашингтонской рукописи, особенно с рассмотренной выше — «Приезд Зулайхи». Разноцветные фигурки людей и животных, внизу расположенные среди зеленой, покрытой цветами лужайки, выше — на фоне сиреневого тона земли, а еще дальше среди причудливых серо-голубых скал, создают необычайно красочное зрелище. С удивительным мастерством и живой выразительностью переданы: сцена схватки с медведем, охотник с ручным гепардом, беседующие между собой всадники, скачущие животные... Вероятно, отдав дань высокому художественному исполнению этого произведения, на нем сделали надпись: «выполнил Бехзад», хотя ни по времени, ни по стилю миниатюра не может быть приписана знаменитому гератскому мастеру.

Илл.
175

Илл.
177

Вторая, левая на развороте миниатюра изображает отдых на охоте. В центре, под деревом, помещена фигура сидящего под большим деревом принца, которому слуга подносит на блюде фрукты. И здесь сложная композиция, состоящая из фигур людей, животных и различных элементов пейзажа, построена по овалу вокруг главного персонажа. Яркая расцветка производит впечатление не меньшее, чем каскад красок на правой миниатюре. Однако эти произведения не мог выполнить один и тот же мастер. «Отдых на охоте» написан в несколько ином эмоциональном ключе, живопись его мягче, рисунок тоньше, образный строй поэтичнее.

О происхождении этих двух миниатюр существуют различные мнения. Ф. Мартин, опубликовавший их впервые, считал, что художник изобразил охоту шаха Тахмаспа. И. Щукин отнес обе миниатюры к казвинской школе, ко времени около 1560 г. О. Акимускин и А. Иванов связывают эти миниатюры с мешхедским Китабхане, причем датировку второй из них сдвигают к концу 1570-х гг.⁵⁰⁰

Произведением мешхедских художников 50—60-х гг. 16 в. считают миниатюры рукописи «Собрания сочинений» Джами в коллекции Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде⁵⁰¹. Композиционные приемы здесь несколько иные, чем в иллюстрациях рассмотренных рукописей. Двойная миниатюра, служащая фронтисписом, изображает традиционную сцену пира в саду. Ее композиция напоминает гератские произведения на эту тему. Живо трактованы и другие сцены, например

«Египетские женщины поражены красотой Йусуфа». В колорите преобладают красные и желто-оранжевые цвета. Каждая миниатюра заключена в рамку, окруженную широкой полосой синего с золотом фестончатого узора.

Анализ миниатюр при всем их разнообразии свидетельствует о том, что мешхедские художники 16 в. в своем творчестве опирались на лучшие достижения живописи крупных столичных школ. Они успешно сочетали декоративную фантазию, присущую тебризским мастерам, с художественным рационализмом и повествовательностью, унаследованными от гератской школы миниатюры.

В истории миниатюры Ближнего и Среднего Востока второй половины 16 в. важную роль сыграл Казвин, куда, как мы уже отмечали, в 1548 г. шах Тахмасп вынужден был перенести столицу сефевидского государства. Художники, приехавшие вместе со двором в новую столицу, принесли с собой традиции тебризского искусства первой половины 16 столетия, в силу чего некоторые произведения тебризского стиля, возможно, были выполнены в Казвине.

Существовала ли в Казвине своя школа миниатюры до 1548 г.? Вероятно, да. И. Шуклин считает казвинскими миниатюры рукописи «Шахнаме» Фирдоуси 1543 г., хранящейся в Национальной библиотеке в Париже⁵⁰². В исполнении этих миниатюр только некоторая вытянутость пропорций фигур и белые сефевидские тюрбаны говорят о воздействии Тебриза.

В 60-х гг. выработывается особый казвинский стиль живописи, в основу которого легли не только тебризские, но, надо думать, и местные художественные традиции. Общий характер казвинской миниатюры типичен для 16 в. Это придворная живопись, утонченная и аристократичная. Однако казвинские художники выработали специфические формальные приемы, ставшие своего рода канонem их школы. Для казвинской миниатюры характерны высокие, вытянутых пропорций фигуры людей с небольшими округлыми головами. Краски, как правило, яркие, положенные густым слоем, блеском своим напоминающие драгоценную эмаль. Каждое красочное пятно обведено четкой контурной линией. Самой характерной особенностью казвинских миниатюр является присущий им динамизм в изображении фигур и пейзажа. Именно эта черта позволила И. Шуклину назвать казвинский стиль «барочным» в отличие от тебризского «классицизма». «Барокко» в казвинской живописи выражается в том, что фигурам людей приданы позы, при которых слегка склоненная голова и изгиб нижней части платья создают ощущение движения, как бы вызванного порывом встречного ветра. Характерна также трактовка пейзажа в виде громоздящихся друг на друга скал и деревьев со склоненными, словно от ветра, верхушками. Композиции, особенно в многофигурных сценах, полны движения, часто разнонаправленного и беспокойного.

Указанные признаки позволили некоторым исследователям отнести к казвинской школе роскошную двойную миниатюру в рукописи «Золотая цепь» Джами, находящейся в собрании Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде⁵⁰³. Эти миниатюры многие считают произведением знаменитого тебризского художника Султана Мухаммада или его ближайших учеников. Если согласиться с атрибуцией их казвинскими, то надо одновременно признать и более позднюю дату их исполнения (середина 50-х гг.).

Миниатюры ленинградской «Золотой цепи», крупные по размеру, составляют единую композицию, размещенную на развороте рукописи и изображающую грандиозную панораму шахской охоты. Организующим началом в композиции служат цветовые планы: впереди узкая полоса светло-сиреневых холмов, далее — диагонально пересекающая обе миниатюры широкая зеленая долина с ручьем, а выше ее фиолетовые и желто-коричневые горы и уходящее ввысь синее небо, местами покрытое белыми облачками. На этом разноцветном многопланном фоне разбросано великое множество ярких — красных и синих, зеленых, желтых, черных и белых, оранжевых и сиреневых — красочных пятен, обозначающих цвет одежды людей и шкуры животных. Все это богатство фигур и красок, сгармонизированное лишь в целом, наделено необычным для тебризской миниатюры бурным ритмом движений. Но, как и тебризские художники, автор этих миниатюр склонен к обстоятельному повествованию. Мажорная красочность и декоративность сочетаются в его произведении с передачей внимательно наблюдаемых поз и движений преследующих дичь конных и пеших охотников, властителя, которого развлекают тандоры и музыканты, толпящихся слуг и

придворных, женщин шахского гарема, продвигающихся через горы на спинах верблюдов, множества разных бытовых сцен, как бы случайно попавших в поле зрения художника.

Иной характер имеют казвинские миниатюры в двух небольших по формату изящных рукописях произведений Джами, тоже хранящихся в Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде: «Четки праведников» 50—60-х гг. и «Дар благодарным» — 70-х гг. 16 в.⁵⁰⁴ Немногофигурные композиции спокойны и гармоничны, но изображенные люди представлены в динамичных позах, характерных для казвинской миниатюры. Специфичен и колорит: яркие, чистые, похожие на эмаль краски. Декоративность иллюстраций в рукописи «Четки праведников» дополняют широкие синие с золотым разбрызгом поля страниц. На миниатюрах второй рукописи изображены изящные, очерченные плавным контуром фигуры старика и молодой красавицы, поэта, музыканта и другие. Краски миниатюр в этой рукописи мягче и не так контрастируют с цветными полями страниц, покрытыми узором, составленным из растений и фигур животных.

Красивая казвинская миниатюра «Женщины, собравшиеся на пикник» украшает рукопись «Хамсе» Амира Хусрау Дихлави (1575), хранящуюся в Бодлеянской библиотеке⁵⁰⁵. В едином ритме плавных изгибов изображены фигуры женщин, стройные кипарисы, ствол большого платана.

Среди казвинских произведений конца 16 в. выделяются иллюстрации рукописи Арифи «Мяч и клюшка» 80—90-х гг. в собрании Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде⁵⁰⁶. Двойная миниатюра — фронτισпис изображает пир правителя в саду на фоне горного пейзажа. Словно драгоценности, сверкают краски одежда на сиреневом фоне лужайки, затейливый узор образуют ветви цветущих деревьев, причудливо громоздятся скалы, над которыми раскинулась гладь золотого неба. Композиции, по сравнению с произведениями предшествующих десятилетий, стали спокойнее и строже. Несколько изменился также типаж и пропорции фигур, наделенных, однако, выразительными живыми движениями. Небольшая, уравновешенная в своей композиции миниатюра рукописи, изображающая дервиша, подающего принцу меч, обрамлена широкими полями с зооморфным узором, исполненным золотом. Ювелирная тонкость рисунка и блеск чистых и ярких красок придают особую торжественность красочному строю живописи.

С миниатюрами ленинградской рукописи Арифи можно сопоставить иллюстрации «Дивана» Хафиза 1593 г., принадлежащего Бодлеянской библиотеке в Оксфорде⁵⁰⁷. В композиции «Диспут» фигуры образуют спокойную, уравновешенную композицию, но позы изображенных людей, переданные в динамичных изгибах, говорят о живучести казвинских художественных приемов, которые в дальнейшем унаследует исфahanская школа живописи 17 в.

Примером позднего казвинского стиля может служить миниатюра, изображающая встречу юноши и дамы в саду из рукописи «Диван» Хусрау Дихлави, переписанной в 1596 г., хранящейся в Британском музее в Лондоне⁵⁰⁸. Классически уравновешенная по композиции, эта миниатюра характерна чисто казвинской трактовкой фигур людей и изображенного пейзажа.

В Казвине получила развитие миниатюра на отдельных листах. Ее появление в 15 в. означало зарождение нового на Среднем Востоке станкового вида изобразительного искусства. Бехзад и художники его школы на отдельных листах изображали портреты конкретных лиц. В 16 в. сюжеты миниатюр изменились. Художники чаще всего стали изображать на отдельных листах фигуры отдыхающих аристократов или их любимых молодых слуг — юношей и девушек, держащих в руках сосуды с вином, вазы, музыкальные инструменты. Лица лишены индивидуальных черт, шаблонны и маловыразительны. Зато много внимания уделено передаче изысканной позы, богатого костюма, разных аксессуаров. Многофигурные композиции редко выполнялись на отдельных листах; они по-прежнему предназначались для книг в качестве иллюстраций к литературным произведениям.

Как пример «портрета» на отдельном листе назову изображение принца, сидящего с книгой в руках под цветущим деревом, — миниатюру, хранящуюся в Публичной библиотеке Ленинграда⁵⁰⁹. Ее приписывали кисти Султана Мухаммада или его последователей, но стиль изображения типично казвинский с характерным изгибом фигуры. Наклон головы и складки ниспадающей одежды придают позе юноши оттенок

Илл.
178

Илл.
179

утонченности и жеманства. Краски миниатюры — розово-коричневая с золотым узором, синяя и бело-розовая — нанесены густо, образуя яркую, блестящую поверхность, усиливая декоративный характер изображения.

Илл.
180

Своеобразен сюжет принадлежащей Эрмитажу казвинской миниатюры «Юноша с лютней», на которой изображены музыкант и лошадь. Миниатюра имеет подпись художника Шараф аль-Хусайни аль-Йезди и дату—1594/1595⁵¹⁰. Большую часть светло-охристого листа бумаги занимает фигура белого с оранжевыми ногами и хвостом коня, покрытого богатой узорной попоной под золотым седлом. Слева от коня изображен юноша, сидящий на камне в необычной позе, с высоко поднятым коленом правой ноги. На юноше красивый, сиреневого цвета, кафтан, из-под которого видна оранжевая нижняя одежда, чулки с мелким золотым узором и свисающий сбоку белый кушак. В руках юноши лютня, на которой он играет. Маловыразительное округлое лицо повернуто в три четверти.

Сложившиеся в Казвине традиции трактовки миниатюр в рукописях и на отдельных листах сыграли немаловажную роль в формировании стиля исфаханской живописи конца 16 и начала 17 в. В Исфахане первой половины 16 в. существовала миниатюра, стилистически близкая к ширазской, сохранявшая иранские живописные традиции предшествующих столетий. Таковы, например, миниатюры в рукописи «Шахнаме» Фирдоуси 1549 г., находящейся в собрании ленинградского отделения Института востоковедения⁵¹¹. Лишь тюрбаны на головах изображенных персонажей да удлиненные пропорции фигур указывают на некоторое воздействие тебризской художественной школы.

В 1598 г. шах Аббас I перенес столицу сефевидского государства в Исфахан; вместе со двором в новую столицу переехали и некоторые художники. Однако исфаханская живопись начала 17 в., сложившаяся под воздействием местных автохтонных и столичных казвинских традиций, испытала в процессе формирования и некоторые другие влияния. Для определенного круга исфаханских художников-иранцев, в том числе знаменитого впоследствии Риза-йи Аббаси, важное значение имел творческий опыт азербайджанских художников второй половины 16 в. Мухаммади и Садик-бек Афшара⁵¹².

Мухаммади — сын и ученик Султана Мухаммада — работал долго, в течение 50 лет (между 1527 и 1578 гг.), вероятно, в Тебризе и в Казвине. Важно отметить некоторые особенности его творчества, повлиявшие на других художников-миниатюристов. Мухаммади интересовался жизнью не только (а может быть, даже не столько) вельмож, сколько простых людей Ирана. Он передавал различные жанровые сцены, показывающие труд и быт крестьян: «Сцена сельской жизни» (Лувр), «Танцующие крестьяне» (Публичная библиотека им. Салтыкова-Шедрина в Ленинграде) и другие. Трактовал он изображения непосредственно, реалистично. Свои произведения Мухаммади исполнял в рисунке тонкой выразительной линией и лишь слегка подцветчивал.

Художник не был одинок в применении этих творческих приемов. В Национальной библиотеке Парижа хранится рисунок — «Сцены сельской жизни», выполненный в духе Мухаммади в 1595 г., по-видимому, в Казвине⁵¹³.

Садик-бек Афшар был азербайджанским художником, поэтом, ученым и автором трактата «Канун ас-сувар», о большом значении которого для понимания эстетических взглядов средневековья мы говорили в первой главе (см. стр. 19). В своем творчестве он был чужд придворной салонности. Как и Мухаммади, он развивал реалистические тенденции в изобразительном искусстве, возродил традицию индивидуального портрета. В его теоретическом «Трактате» также сделан, как мы отмечали, упор на непосредственное обращение художника к природе, к реальной действительности. Однако он не упрощал творческий процесс, не сводил его к пассивному копированию натуры, а видел в нем одновременно отражение и осмысление жизненного содержания.

Реалистические тенденции в искусстве крупных азербайджанских художников и их эстетические взгляды оказали влияние на развитие иранской живописи в конце 16 и начале 17 в. К этому времени относится начало творчества выдающегося художника Ирана — Риза-йи Аббаси.

Среди исследователей иранской миниатюры давно ведется спор о том, жил ли на рубеже 16 и 17 столетий один художник, называвший себя то Ака-Риза, то Риза-йи Аббаси, или это имя носили два разных человека. Ф. Мартин, Э. Блоше, Л. Биньон, Дж. Вилькинсон, Б. Грей, А. Сакисьян, Б. Денике, Е. Шродер и Б. Робинсон склонны

к последней из этих двух версий. Однако другие авторитеты—Ф. Шульд, Ф. Зарре, Э. Кюнель, А. Кумараслами, Т. Арнольд и И. Шукин—утверждают, что один и тот же художник Ирана, но в разные периоды своего творчества подписывался то одним, то другим из этих имен⁵¹⁴.

Нам представляются весьма убедительными доводы И. Шукина, изложенные в его большой работе о живописи манускриптов 17 в. и как бы подводящие итог многолетнему спору⁵¹⁵. Важный аргумент, который он приводит в пользу «теории одного художника», заключается в тождестве стиля произведений, подписанных обоими именами. Это наблюдение справедливо как в отношении миниатюр, датированных концом 16 в., так и произведений, относящихся к первой трети 17 столетия.

И. Шукин проделал большую и плодотворную работу, выделив из многих десятков миниатюр, которые приписывались Риза-йи Аббаси, подлинные произведения мастера. Лишь пятьдесят с небольшим миниатюр считает он подлинным и около тридцати приписывает Риза-йи Аббаси предположительно. Этот строгий, опирающийся на серьезные аргументы отбор позволяет значительно лучше представить творческий облик художника и задачи, которые он ставил и решал в своем искусстве. Творческий путь Риза-йи Аббаси, несомненно, отразил противоречия, возникшие в искусстве Ирана той эпохи, но сам по себе был очень цельным на всем своем протяжении, выражал яркую индивидуальность талантливого мастера. Кази-Ахмад, на «Трактат» которого мы неоднократно ссылались, называет Ака-Риза, сына Али Асгара, еще не именовавшего себя Аббаси, «художником красоты». «Правильно,—пишет Кази Ахмад,—что время гордится его существованием, ибо в расцвете юности он довел до такого мастерства изящество кисти, живописность и сходство, что если бы были живы Мани и Бехзад, они бы по сто раз в день хвалили его руку и кисть. В настоящую эпоху он не имеет соперника; мастера-художники, искусные живописцы, которые живут в наше время, признают его безукоризненным. Он похитил у предшественников мяч первенства и все еще имеет дни для совершенствования; надо надеяться, что преуспеет. Он назначен на должность придворной службы могущественного государя семьи пречистых имамов. Один раз он совершил такое изображение, что тот славный государь невольно изволил выразить тысячу одобрений и похвал»⁵¹⁶. Согласно другому источнику, Ака-Риза попал на службу ко двору Шаха Аббаса в 1593 г.⁵¹⁷. Он был каллиграфом, орнаменталистом и художником-миниатюристом.

Но особенно прославился Риза-йи Аббаси как художник, работавший сначала в Казвине, а затем с переездом шахского двора в новую столицу—в Исфахане, где возглавлял придворную школу искусств, имел много учеников и последователей.

Хронологически творчество Риза-йи Аббаси делится на три периода: ранний—до 1605 г., зрелый—до 1620 г. и поздний—до 1635 г., времени смерти художника. В произведениях, созданных на рубеже столетий, Риза-йи Аббаси следует традициям тебризско-казвинской миниатюры 16 в., проявляя артистическое владение выразительной гибкой линией и тонкое чувство контрастных красочных сочетаний. Об этом свидетельствует, например, миниатюра из коллекции Музея искусств Фогг в Кембридже, датированная 1587 г. и изображающая стоящего юношу в красном платье⁵¹⁸. По изысканности рисунка и звучности красочных сочетаний это произведение не уступает мастерству лучших тебризских миниатюристов. Композиция миниатюры Риза-йи Аббаси построена на ритме ровных, плавно изгибающихся линий, очерчивающих контур фигуры юноши, изображенного стоящим в спокойной позе. Цветные одежды—киноварно-красное платье, накинутый на него светло-синий с мелким золотым узором плащ, сиреневая накидка на плечах и белые тюрбан и пояс—составляют яркое красочное пятно, контрастно выступающее на золотисто-охристом декоративном фоне.

Стилистически близко к рассмотренной миниатюре, но уже несет некоторые черты иного подхода к творческим задачам, хранящееся в Эрмитаже превосходное изображение девушки в меховой шапке⁵¹⁹. Изящная, грациозная в своих движениях фигура нарисована безукоризненной по мастерству плавной и четкой линией. Некоторую объемность в трактовку формы вносят графически переданные складки одежды. Поновому решен колорит миниатюры: сохранив традиционный золотисто-желтый пейзажный фон и выделяя на нем изображенную фигуру, художник отказался от ярких цветовых контрастов, создал мягкие тональные переходы. На миниатюре есть подписи Риза-йи Аббаси и дата исполнения—1602/1603. На другой эрмитажной миниатюре,

Илл.
182

Илл.
181

тоже относящейся к началу 17 в., подписано имя Ака-Риза; изображена фигура юноши с кувшином в руках, исполненная спокойными ровными линиями⁵²⁰.

В дальнейшем Риза-йи Аббаси очень решительно пересмотрел традиционные художественные приемы. Он отказался от ровной и плавной линии, при помощи которой можно было неторопливо проводить границу между фигурами и окружающей их средой. В произведениях Риза-йи Аббаси зрелого периода его творчества линия перестала быть спокойной и однообразной. Исполненная кистью, она все время меняется, становится то широкой и тяжелой, то легкой и тонкой, почти прозрачной, даже прерывистой. Это вносит в рисунок живописность, делает изображение по-новому пластичным, сообщает формам объемность и подвижность.

Новый «живописный» стиль рисунка Риза-йи Аббаси прекрасно выражен в его миниатюрах, выполненных во втором десятилетии 17 в., например в его произведении «Юноша с букетом цветов», хранящемся в Национальной библиотеке в Париже⁵²¹. Датой исполнения этого рисунка считают 1610 г. Линия, которой пользуется художник в этом произведении, изменчива, подвижна, она определяет пластику формы, создает иллюзию объема, «вписывает» фигуру юноши в пейзажную среду. Достаточно сравнить это произведение с любой аналогичной по мотиву миниатюрой 16 в., чтобы заметить резкую разницу традиционной «линейной» трактовки контура и «живописного» рисунка, введенного Риза-йи Аббаси.

Однако Риза-йи Аббаси был реформатором не только приемов передачи изображения. Он стремился изменить сам метод творчества художника, принцип познания и отображения действительности. Есть основание полагать, что он придавал большое значение работе с натуры, всегда носил с собой альбом и делал зарисовки. Сохранились подтверждающие это эскизы с подписью художника, например эскиз «Читающая женщина», относящийся к началу 17 в. (из бывшей коллекции Ф. Зарре)⁵²². Об острой наблюдательности художника свидетельствуют многие его произведения, и среди них поразительная миниатюра Государственного музея в Берлине, изображающая крестьянина, связывающего в охапку хворост⁵²³. Непосредственно живо воспроизвел художник позу и жесты человека, напрягшегося, чтобы стянуть веревкой собранные им сучья. Немногими чертами охарактеризовано немолодое лицо крестьянина с низким лбом и крупным носом. Выразительно нарисована и лошадь — худая крестьянская кляча, прилегла на траву, пока хозяин готовит ей ношу. Знаменательно обращение придворного художника к сюжету из крестьянской жизни, интерес к труду человека, в котором Риза-йи Аббаси увидел нечто художественно значительное, достойное внимания и воспроизведения.

Вместе с тем примечательны и некоторые формальные приемы, использованные художником при создании этой миниатюры. Трактую пространство, Риза-йи Аббаси не прибег к иллюзорным приемам европейского искусства, а, следуя иранской художественной традиции, расположил фигуры одна над другой и поместил сверху условно изображенные несущиеся облачка. Однако пластическая выразительность линий, которую проводит кисть художника, позволяет ощутить среду, вносит в композицию своеобразные пространственные отношения. Этому способствует и подцветка миниатюры, построенная на сочетании нежных тонов голубого и розового цвета. Миниатюру датируют 1610—1615 гг.

В период творческой зрелости Риза-йи Аббаси исполнял миниатюры портретного характера. Среди них назову две: полуфигурный портрет старика с датой — 1614, принадлежащий Музею искусства народов Востока в Москве⁵²⁴, и изображение монгола, сидящего на корточках (Музей в Стокгольме), относимое к 1610—1620 гг.⁵²⁵. Оба рисунка монохромные, выполненные живой, словно пульсирующей линией, превосходно передающей пластику фигур, складки ниспадающих одежд и туго закрученной чалмы. Выразительно, с долей психологизма трактованы лица. В портрете старика тщательно, но без излишней детализировки нарисованы крупный, с горбинкой, нос, глаза, зрачки которых смотрят задумчиво, а также борода и усы, исполненные штрихами.

В произведениях Риза-йи Аббаси нередко можно встретить одни и те же лица: молодых мужчин, женщин, стариков. В повторении раз найденного типажа сказалась многовековая традиция средневековой живописи, но никто из миниатюристов Востока не создал такого разнообразия типов, как Риза-йи Аббаси, придававший к тому же каждому изображению черты неповторимой индивидуальности.

Илл.
187

Илл.
186

Илл.
193

Илл.
183, 184

Риза-йи Аббаси был не только график. Он сохранил любовь к звучному декоративному колориту, хотя и в этой области несколько трансформировал традиционные приемы миниатюры. Замечательное произведение Риза-колориста — это хранящийся в Эрмитаже разворот рукописи с двойной миниатюрой, подписанной художником и датированной 1612 г.⁵²⁶ Представлен «Праздник» на лоне природы. В правой части композиции изображена группа людей, пирующих у ручья под деревом: богато одетые молодые мужчины и женщины, музыкант и два простолюдина, как бы случайно привлеченные весельем: бородатый пастух и женщина с ребенком. В левой части диптиха изображено несколько людей в красивых пестрых костюмах, двое — сидящих с сосудом в руках и, возможно, опьяненный, спящий на берегу ручья.

Сюжет, избранный художником, традиционен, но решен им оригинально, по-своему. Миниатюра с первого взгляда поражает многоцветностью, каскадом ярких и чистых, блестящих на поверхности бумаги разных оттенков оранжевой и голубой, зеленой, сиреневой, коричневой, желтой красок и золота. Диагонально, темными и светлыми полосами расцвечена земля: лужайка, на которой расположились пирующие, холмы и скалы; на фоне золотого неба выделяются усыпанные листвою ветки деревьев. В этот общий декоративный фон «вкомпонованы» фигуры людей, одетых в яркие разноцветные платья. Свободно и непринужденно расположены они в обеих частях миниатюры, напоминая красочную гирлянду, подчиненную лишь цветовому ритму. Узорность композиции дополняет золотой силуэтный рисунок на полях рукописи, свидетельствующий, кстати сказать, что Риза-йи Аббаси был также талантливый орнаменталист. Создав декоративный целостный образ, художник не ограничился этой задачей. Яркость цвета Риза-йи Аббаси соединил со своей «живописной» манерой рисунка, обогащающей и моделирующей форму. Фигуры людей он изобразил в живых и разнообразных позах. Тонкой кистью передал художник черты лиц, складки на платьях, узор богатых тканей.

Двойная эрмитажная миниатюра Риза-йи Аббаси, в исполнении которой сочетается живая выразительная пластика фигур, ритм узорной композиции и декоративная гармония звучных и ярких красок, поражает новизной и свежестью решения художественных задач.

Поздний период творчества художника охватывает 20-е и первую половину 30-х гг. 17 в. Мастерство Риза-йи Аббаси в это время не только не стареет, но становится еще отточеннее и совершеннее.

Среди разнообразных произведений этого времени, в одинаковой степени отличающихся безукоризненным рисунком и изысканным колоритом, преобладают две группы. К первой относятся миниатюры придворного жанра — листы с изображением вельмож или их слуг, женщин, занимающихся туалетом, любовных пар. В Берлинском музее хранится превосходный по исполнению портрет Мухаммада Бека — принца Грузинского⁵²⁷. Чаше, однако, это безымянные изображения. Как правило, фигуры в красочных одеждах представлены на излюбленном художником желтовато-коричневом фоне, среди плоскостно трактованных золотых кустов и деревьев с плюшевидной и перистой листвою. Декоративный фон иногда заключен в цветное обрамление с золотым узором, а иногда и надписями.

К лучшим произведениям этого жанра относится миниатюра «Любовная пара», датированная 1630 г. Прежде она находилась в коллекции Ф. Зарре, а теперь принадлежит Метрополитен-музею в Нью-Йорке⁵²⁸. Миниатюра имеет коричневый (в данном случае довольно темный) с золотым узором фон, на котором декоративно выделены цветом две фигуры, слившиеся в объятиях: одна в ярко-зеленом, другая — в бордового цвета с золотым орнаментом платьях. В композиции миниатюры доминируют не только красочное пятно и затейливый узор из ритмичных плавных линий, но важную роль играют живая пластика движений, округлые, с правильными чертами и миндалевидными глазами светлые лица. Эмоциональная выразительность образа основана на тонком сочетании реального и декоративного начал.

Близко по стилю и по времени к «Любовной паре» изображение виночерпия на миниатюре, принадлежащей Музею западного и восточного искусства в Киеве⁵²⁹. Миниатюра имеет подпись Риза-йи Аббаси и дату — 1627/1628. Фигура юноши, держащего в руке сосуд, дана в плавном «барочном» изгибе и, как обычно, в произведениях художника, композиционно занимает почти все поле миниатюры, четко выделяясь на золотисто-коричневом фоне.

Илл.
191

В колорите миниатюры сочетаются контрастные цвета: зеленый халат, оранжево-желтый шарф, коричневая шляпа с синей тканью на тулье, белые чулки и красные туфли. Юноша изображен неподвижно стоящим, но в его позе есть живая грация с оттенком легкого жеманства.

Илл.
190

Среди близких по характеру произведений, исполненных Риза-йи Аббаси в этот период, назову еще подписную, датированную 1629/1630 г. миниатюру (хранится в Библиотеке Голестанского дворца в Тегеране) с изображением коленопреклоненной молодой женщины, держащей в руках поднос с белыми чашками⁵³⁰. В расцветке преобладает нежный бордовый цвет платья, на ткани которого золотом изображены птицы. Очень тонко изящными штрихами кисти написано округлое лицо, глаза, маленькие губы и пышные волосы, выступающие из-под головного убора.

Илл.
185

Другой жанр, к которому Риза-йи Аббаси неизменно обращался на всем протяжении своего творчества, — это изображение простых людей Ирана. К началу этого периода относится «Отдыхающий мужчина» (хранящаяся в Национальной библиотеке в Париже миниатюра, датированная 1621/1622 гг.)⁵³¹. Изображен бородастый человек, сидящий на земле под деревом. Позой изображенного и пластикой рисунка художник передал состояние усталости обремененного годами и заботой старика.

Илл.
192

Выдающимся произведением «жанра простых людей» является включенная в альбом (муракка) Публичной библиотеки в Ленинграде миниатюра «Пастух»⁵³², исполненная художником в 1634 г. Необычно выразительна даже для творчества Риза-йи Аббаси крупная фигура человека, занимающая центральное место в композиции. Он стоит согнувшись, опершись на палку и всматривается в даль, то ли задумавшись, то ли видя опасность для своего стада. Образ пастуха наделен реалистической характеристикой, полон внутреннего напряжения. В контрасте с состоянием человека воспринимается спокойствие окружающей его среды, безмятежно стоящие рядом животные. Примечательно, что Риза-йи Аббаси в этом произведении, не порывая полностью с традиционными приемами иранской миниатюры, придал известную объемность изображенным животным, холму, деревьям. Интереснейшая по образному содержанию, эта миниатюра свидетельствует о том, что до конца своей жизни мастер искал новые средства художественного выражения, неустанно расширял и обогащал диапазон своего искусства.

Илл.
188

В альбоме ленинградской Публичной библиотеки рядом с «Пастухом» наклеены еще три миниатюры: «Юноша с кальяном» и «Любовная сцена», исполнение которых относят к 1610—1620-м гг., а также тонкое по рисунку и колориту изображение стоящего в спокойной позе мужчины в коричневом халате и зеленой накидке. Согласно надписи, это портрет дервиша Абд аль-Муталлиб Симнани, исполненный в 1631 г.⁵³³

Илл.
189

Прекрасно выполнен выразительный по рисунку, передающий индивидуальные черты лица мужской портрет, подписанный Риза-йи Аббаси и датированный 1634 г., в альбоме, принадлежащем ленинградскому отделению Института востоковедения⁵³⁴. В том же альбоме помещены имеющие подпись Риза-йи Аббаси: изображение мужчины со свитильником, возможно, исполненное в начале 17 столетия, и миниатюра «Пляска дервишей», датированная 1622 г.⁵³⁵. Другая многофигурная миниатюра, изображающая шаха Аббаса и хана Алама (с подписью художника и датой—1633), наклеена в альбоме ленинградской Публичной библиотеки⁵³⁶. Однако принадлежность этих миниатюр руке Риза-йи Аббаси некоторые исследователи отрицают⁵³⁷.

Творчество Риза-йи Аббаси стоит у истоков новой художественной культуры Ирана. Он был придворным живописцем, но в его искусстверосло и развивалось демократическое начало, происходил серьезный пересмотр эстетических норм и художественных идеалов. Художник осознавал, что средневековое мировосприятие вступило в полосу кризиса и что старая художественная система не отвечает прогрессивным эстетическим задачам; он несомненно знал и о достижениях европейского искусства 16—начала 17 столетия. Все же Риза-йи Аббаси был, по-видимому, не столько революционером в своем творчестве, сколько реформатором; он стремился поднять изобразительное искусство Ирана на новую ступень, трансформируя средневековый творческий метод, не порывая со старой национальной художественной традицией. На этом трудном, полном противоречий пути он достиг значительных успехов и создал произведения непреходящей художественной ценности.

Риза-йи Аббаси имел много учеников и последователей. К сожалению, большинство из них наследовало не столько новаторский дух его творчества, сколько фор-

мальные приемы письма. Все же некоторые из них внесли интересные новые черты, проявили свою индивидуальность в искусстве миниатюры. Среди таких художников в первую очередь надо назвать Муина Мусаввира, ученика Риза-йи Аббаси⁵³⁸. Он работал свыше 50 лет (до 1697 г.), был блестящим рисовальщиком, своеобразным колористом, мастером гармонично уравновешенных композиций. Муину Мусаввиру принадлежит портрет Риза-йи Аббаси⁵³⁹, изображенного за работой; в фигуре старого мастера, очерченной четкой и твердой линией, в тонко переданных чертах лица, в подвижности руки, держащей кисть, много живого, реально наблюдаемого. Реалистичны фигуры и в миниатюрах художника, исполненных на традиционные сюжеты классической поэзии (например, «Хосров видит купающуюся Ширин» — миниатюра, хранящаяся в Археологическом музее Тегерана)⁵⁴⁰.

Талантливым продолжателем традиций Риза-йи Аббаси был художник Мухаммад Казим⁵⁴¹, воспринявший «живописную» линию от своего учителя. Ему принадлежат рисунок обнаженной женской фигуры (Музей дворца Топкапы в Стамбуле, ок. 1660 г.), оригинальная по сюжету, уравновешенно-гармоничная по композиции миниатюра «Порты Хафиз и Саади» и многие другие.

Близки манере Риза-йи Аббаси работы художников Мухаммада Йусуф аль-Хусайни⁵⁴² и Мухаммада Йусуф Мусаввира. Выполненная аль-Хусайни около 1630 г. «Любовная сцена»⁵⁴³ по динамизму композиции и красоте колорита может быть сопоставлена с «Праздником» Риза-йи Аббаси. Звучным аккордом воспринимается сочетание в одеждах изображенных персонажей киноварно-красного с нежно-зеленым и золотым. Многоцветен и фон: зеленая трава, светлые скалы и темно-синее небо с белыми облачками. Мухаммаду Йусуф Мусаввиру принадлежит миниатюра «Шейх и блудница», выполненная им в Мешхеде в 1658 г.⁵⁴⁴. Слегка подвеченный рисунок отличается незаурядным мастерством исполнения.

Художник Шафи-и Аббаси был известен мастерским изображением птиц и цветов: «Удод», «Куропатки» и др., датированы 1630—1650 гг.⁵⁴⁵ Ему же принадлежит датированная 1631 г. миниатюра, изображающая сидящего человека в чалме, голова которого опущена на колени⁵⁴⁶.

В середине 17 в. были созданы 192 миниатюры в богато украшенной орнаментами рукописи «Шахнаме», предназначенной для шаха Аббаса II. Рукопись эта хранится в Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде⁵⁴⁷. Над созданием миниатюр в этом роскошном придворном манускрипте трудились три художника. Один из них — Афзаль аль-Хусайни⁵⁴⁸ — любил изображать многофигурные и многокрасочные, полные движения сцены битв и дворцовых приемов. Характерен канонизированный художником типаж: мужчины с пышными усами, с большими сходящимися на переносице бровями, иногда с густыми черными бородами. Светлые пейзажные фоны художник выполнял в традициях 16 в. Большинство миниатюр, исполненных Афзалем аль-Хусайни для «Шахнаме» Аббаси II, имеют подписи художника и датированы временем с 1642 по 1645 г. Кроме этих иллюстраций сохранились подписные произведения мастера, исполненные на отдельных листах. Среди них миниатюра, находящаяся в коллекции Киевского музея западного и восточного искусства, на которой представлен юноша, сидящий в непринужденной позе около большого льва, привязанного цепью к пню дерева. Фоном служит коричневый цвет бумаги, с нанесенными на него бледным золотом изображениями перистых растений и «китайских» облачков. Графические приемы, которыми выполнена миниатюра, выдают руку мастера, уверенно владеющего рисунком и формой. На миниатюре дата — 1646⁵⁴⁹.

Второй художник, участвовавший в иллюстрировании «Шахнаме» Аббаса II, был Пир Мухаммад аль-Хафиз. Он оставил свою подпись только на одной миниатюре с датой — 1644, но по стилю к произведениям Пир Мухаммада можно отнести несколько десятков миниатюр. Большинство произведений художника отличается своеобразный колорит: обилие темных синих и лиловых тонов. Следуя и развивая художественные приемы Риза-йи Аббаси, Пир Мухаммад живо передает позы и жесты изображенных людей и реалистично трактует их лица. Типаж миниатюр художника разнообразен: юноши и девушки, пожилые люди и глубокие старики.

Третий художник, привлеченный к работе над «Шахнаме», — Риза-йи Мусаввир — в отличие от двух первых придерживался художественных традиций, восходящих к 16 столетию. Кисти этого художника принадлежат миниатюры еще в одной хранящейся в Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде рукописи

Илл.
195Илл.
194

«Шахнаме» середины 17 в.⁵⁵⁰. Возможно, как предположила В. Крачковская, Риза-йи Мусаввир был привлечен к иллюстрированию рукописи не сразу, а под давлением обстоятельств, заставлявших спешить с завершением работы. Однако художников, следовавших стилю Риза-йи Аббаси, видимо, не смутило сотрудничество с мастером, продолжавшим архаические тенденции. Традиционализм в духе 16 столетия присущ не только Риза-йи Мусаввиру. Это качество было свойственно творчеству ряда художников 17 столетия, пытавшихся создать национальное искусство своего времени, не изменяя сложившихся веками приемов и метода. Назову для примера миниатюры художника Малика Хусайна Исфাহани в рукописи «Шахнаме» 1648 г., хранящейся в библиотеке Виндзорского замка (Англия)⁵⁵¹. Мастерские по выполнению, они стилистически ближе живописи 16 в., чем исканиям Риза-йи Аббаси.

Вместе с тем во второй половине 17 в. в Иране появились художники, которых привлек пример западноевропейского искусства и которые стремились ему подражать. Среди живописцев этого круга особенно выделяются два несомненно одаренных мастера: Мухаммад Заман ибн Хаджи Йусуф Кули и Али-Кули Бек Джаббадар.

Предполагали, что первый по поручению Аббаса II ездил учиться в Рим и получил европейское художественное образование⁵⁵². Однако исследование этого вопроса, проведенное советским иранистом А. Ивановым, показало, что для такого предположения нет достаточных оснований⁵⁵³. Известно только, что Мухаммад Заман в середине второй половины 17 в. работал в придворной мастерской шаха и что в его произведениях проявилось влияние европейского искусства. По мнению А. Иванова, не исключена возможность, что Заман учился у художников-европейцев, проживавших при дворе в Исфাহане. Умер Мухаммад Заман около 1700 г. Ряд подписных работ художника — копии с фламандских гравюр («Венера и Амур», «Жертвоприношение Авраама»). Сохранились также произведения Мухаммада Замана на традиционные иранские темы («Бахрам Гур и дракон»), трактованные, однако, в объемной манере европейской гравюры⁵⁵⁴.

Али-Кули Бек Джаббадар, овладев светотеневой моделировкой фигур, а также перспективной передачей пейзажа, применил эти приемы для изображения сцен, традиционных не только по сюжету, но и по композиции. Художник сохранил также декоративность в красочном строе своих произведений, сопоставляя яркие, контрастные по цвету с обилием золота костюмы изображенных персонажей. Лучшие работы Али-Кули Бека Джаббадара — «Шах и придворные», «Вывод коней перед шахом», «Всадник» и другие — находятся в «муракка» индийских и иранских миниатюр в ленинградском отделении Института востоковедения Академии наук СССР⁵⁵⁵. Все же художник не добился органического единства разных художественных систем, которые он пытался слить в своих произведениях. Эклектизм в сочетании традиционных и европейских приемов проявился и в миниатюрах к «Шахнаме» 1663—1669 гг. (рукопись хранится в Метрополитен-музее Нью-Йорка), исполненных художниками Ака Нойоном и Али Наки⁵⁵⁶.

Таким образом, вторая половина 17 в. в истории иранской живописи характеризуется наличием разных художественных течений. Наряду с традиционалистами и последователями Риза-йи Аббаси работают художники, ориентирующиеся на западноевропейское искусство. Ни одно из этих течений, однако, не нашло выхода из состояния кризиса, в который вступило средневековое искусство Ирана. Ни эпигонское отношение к старине, ни эклектичное сочетание европейских и средневековых иранских художественных приемов не могли стать основой для создания нового искусства. Нужны были радикальный пересмотр всей образной системы и творческого метода, глубокое изменение содержания и формы национальной и художественной культуры.

* * *

В сефевидском Иране существовала настенная живопись, стилистически близкая современной ей миниатюре и, возможно, исполнявшаяся теми же художниками, которые украшали рукописные книги и делали рисунки на отдельных листах. До нас дошли росписи 17 в. в исфahanских дворцах Али-Капу и Чихиль Сутун; есть сведения о стенописи в некоторых частных домах⁵⁵⁷. Художники, создавшие эти росписи, изображали сцены из придворной жизни: юношей и девушек, развлекающихся в саду

Илл.
196

Илл.
197

Илл.
201

или в помещении дворца, прогуливающиеся пары, охотничьи мотивы, фигуры зверей. Стиль исфаханских дворцовых росписей близок миниатюрам Риза-йи Аббаси, но в их исполнении заметно также воздействие европейской живописи: моделировка фигур светотенью, элементы перспективы, передача пространства в пейзаже. В интерьере дворцов такие «станковые» по своему характеру композиции не всегда органично сочетаются с богатым орнаментальным декором.

Илл.
198

Роль стенописи в иранских дворцовых постройках 17 в. продолжали исполнять также полихромные глазурованные изразцы с фигурными изображениями. Однако если прежде (в 12—14 вв.) каждый изразец, входивший в общую орнаментальную композицию, украшался отдельным замкнутым в себе мотивом, то теперь художник-керамист создавал многофигурную композицию на многих сложенных рядом плоских квадратных плитках, которые затем в нужной последовательности укреплялись на поверхности стены. В шахских дворцах эти своеобразные керамические «картины» изображают главным образом сцены придворных развлечений. Стиль росписей близок современной им миниатюре; возможно, что «картоны» для изразцовых панно писали те же придворные художники-миниатюристы. Большие полихромные глазурованные керамические панно 17 в. с изображением богато одетых молодых людей, отдыхающих в саду в окружении слуг, происходят из Чихиль Сутуна и других исфаханских дворцов⁵⁶⁸. Фигуры людей, трактованные плоскостно в типичных для иранской живописи 17 в. манерных позах, расположены среди цветов, кипарисов и плодовых деревьев, образуя в целом уравновешенно-гармоничные декоративные композиции. В расцветке изразцов применены яркие желтый, красный, бирюзово-синий, зеленый, коричневый, марганцово-фиолетовый и другие цвета; фигуры обведены черным контуром по белому фону. Условные по трактовке, эти многофигурные панно, по цвету созвучные с несколько пестрой гаммой иранского архитектурного орнамента 17 в., имеют чисто декоративный характер, далекий от монументального стиля 12—14 вв.

Илл.
199, 200

* * *

Новый подъем пережило в 16—17 вв. прикладное искусство Ирана, особенно художественное ткачество и ковроделие, которые достигли в это время небывалого расцвета. Так же как настенная живопись и изразцы, различные виды прикладного искусства в этот период испытали сильное воздействие миниатюры. Особенно сказалось это на характере и стиле фигурных изображений. Письменные источники свидетельствуют о том, что эскизы для ковров и тканей, создававшихся в придворных мастерских, нередко исполнили художники-миниатюристы. Обусловленное этим некоторое единообразие изобразительных канонов не мешало, однако, развитию высоких декоративных качеств различных видов прикладного искусства, которые, будучи связаны с придворной культурой, тяготели к торжественной и вместе с тем утонченной роскоши и к праздничной красочности. По сравнению с предшествующим периодом изменился декоративный строй произведений прикладного искусства: сложились особые композиционные приемы, возникли новые ритмы и колористические системы, очень разнообразные по структуре, отвечающие специфике каждого вида художественного творчества.

Изменение декоративно-образного строя в прикладном искусстве, пожалуй, особенно ярко проявилось в стиле иранских шелковых тканей. Рамки данной работы не позволяют рассмотреть все своеобразные эстетические качества сефевидской школы художественного текстиля, занявшего видное место в мировой истории прикладного искусства. Отметим лишь некоторые моменты, важные для интересующей нас темы.

По технике, узорные шелковые ткани, которые производились в мастерских Исфахана, Кашана, Йезда и других городов, делятся на три группы: простые узорные шелковые ткани, парча (рисунок которой исполнялся с применением золотой и серебряной нити и иногда приобретал характер рельефа) и вельвет (сорт бархата). Характер мотивов на поверхности ткани позволяет независимо от техники исполнения выделить две основные большие группы. К одной относятся ткани, украшенные орнаментом, состоящим почти исключительно из растительных мотивов. Другую группу составляют так называемые «лицевые» ткани, то есть украшенные изображениями людей. В отличие от предшествующего периода истории иранского художественного

текстиля в 16—17 вв. отвлеченный геометрический орнамент почти совсем исчез из узора тканей, а растительные мотивы стали трактовать значительно менее стилизованно, приближаясь к натуре. Будет, однако, ошибкой называть эту тенденцию в иранском прикладном искусстве натуралистической. Правдивый образ природы, стремление к реализму в представлении иранского художника 16—17 вв. предполагали известную условность в трактовке форм. Именно поэтому, по справедливому замечанию Э. К. Кверфельдта, «для них (иранских художников. — Б. В.) растительный мотив в рисунке ткани не есть цветок, срезанный садовником, а реальное, живое создание природы со всеми функциями жизни, создавшей его»⁵⁵⁹. Это положение применимо, по-видимому, и к «лицевым» тканям, на которых иранские художники изображали разнообразные, нередко многофигурные сцены, часто связанные по сюжету с эпическими образами Фирдоуси или лирическими поэмами Низами.

Для рисунков сефевидских тканей особенно характерна так называемая открытая композиция, при которой мотивы, повторяясь в горизонтальном ряду и по диагонали, сливаются в непрерывный ритмичный узор таким образом, что некоторые элементы соседних раппортов совмещаются. На тканях, украшенных растительным орнаментом, повторяются выполненные многоцветными шелками (обычно по светлому фону) мотивы гиацинтов, тюльпанов, присов, гвоздик, анемонов... и птиц, иногда сидящих на плавно изогнутых стеблях.

На «лицевых» тканях мотивы узоров состоят из фигур людей, зверей, птиц и растений. Обычно ветви деревьев или некоторые из фигурок животных одного мотива входят в композицию соседнего, чем достигается единство и слитность узора на поверхности всей ткани.

Одной из простейших «лицевых» композиций является изображение двух фигур по сторонам дерева. На шелковой ткани 16 в. в коллекции Эрмитажа изображен юноша в сефевидском головном уборе, а перед ним — сидящий под деревом слуга с сосудом в руках⁵⁶⁰. Мотив повторен по горизонтали и по диагонали ткани, причем фигуры повернуты лицом то вправо, то влево; меняется также расцветка платья изображенных персонажей. Эти приемы, характерные для иранского текстиля 16—17 вв., вносят ритмическое разнообразие в рисунок ткани. По мотиву близка к рассмотренной ткань, принадлежащая Музею декоративного искусства в Париже: изображена женщина, сидящая под деревом, около нее мужчина, держащий в руках поднос с кувшином; голова мужчины окружена огненным нимбом (возможно, это Йусуф и Зулайха)⁵⁶¹. Ткань отличается мягким колоритом: тонко сгармонированы светлые и темные цвета на нежном серебристом фоне.

Более сложен по композиции узор, изображающий юношу с сосудом и пиалой в руках среди ландшафта, который охарактеризован озером с плавающими в нем рыбами, скалистым утесом, двумя кипарисами и цветущим деревом на первом плане, а также фигурками хищных зверей, лани и птиц⁵⁶².

Ко времени шаха Тахмаспа, при котором столица Сефевидов была перенесена из Тебриза в Казвин, относят ткань 16 в. с изображением всадника, ведущего на аркане пленного. Фрагмент этой превосходной ткани принадлежит Музею искусства народов Востока в Москве⁵⁶³. На общем темно-красном фоне контрастно выделяются фигуры мужчины-всадника и маленькой женщины, сидящих на светлой (белой или серой, в зависимости от местоположения мотива) лошади, а также одетого в длинный узорный халат пленника с монголоидным лицом и большими свисающими усами. Между пленником и всадником — цветущее дерево с птицей среди ветвей. Мажорный колорит узора проникнут мерным ритмом.

Иное эмоциональное звучание придал своему произведению художник, исполнивший дорожную парчу, из которой шит халат, хранящийся в Оружейной палате Московского Кремля⁵⁶⁴. Узор, изображающий борьбу легендарного Искандара с драконом, проникнут динамичным ритмом. Искандар, фигура которого нарисована реалистически выразительно, поднял камень, чтобы поразить дракона, огромное золотисто-коричневое тело которого извивается между скал. Мотив движения, приданного фигуре Искандара и повторенного в изгибе ствола платана, в позе сидящей на ветке большой птицы, пронизывает всю композицию, наполняет ее особым чувством напряжения. Этому соответствует и контрастная красочная гамма: богатый по цвету узор выткан золотом, разного оттенка коричневым, а также красным и зеленым шелками, на голубом, как небо, фоне.

Илл.
205Илл.
203Илл.
207, 208 •

Илл.
202

Рисунок еще одной замечательной по художественным достоинствам парчи 16 в., хранящейся в Музее декоративного искусства в Париже, посвящен легендарно-поэтической теме⁵⁶⁵. На этом очень сложном по композиции и благородном по колориту произведении текстильного искусства Среднего Востока изображена встреча Лейлы и Маджнуна в пустыне. Многоцветные фигуры исполнены голубым, желтым, белым и золотом блеклых тонов на отливающим синевой черном фоне. В узоре, превосходно скомпонованном из фигур людей, животных и растительных мотивов, выделены Лейла, сидящая в шатре на спине верблюда, медленно бредущего за поводырем, и Маджнун, окруженный дикими зверями. На ткани есть надпись, содержащая имя Гхийат (возможно, имя мастера-ткача)⁵⁶⁶.

Более скромная по композиции иранская бархатная ткань 16—17 вв. с мотивом поэм *Низами* хранится в Эрмитаже⁵⁶⁷. На светлом серебристом фоне изображен изможденный Маджнун с ланью на руках, сидящий среди зверей в пустыне.

Илл.
206

Наряду с «открытой», непрерывной композицией узора мастера текстиля в Иране 16—17 вв. иногда заключали фигуры в многоугольные медальоны, ритмично повторяющиеся на поверхности ткани. Этот композиционный прием, довольно часто применявшийся при компоновке растительного узора, использовался также при исполнении фигурных мотивов. Назову в качестве примеров две превосходные бархатные ткани с популярными в то время сюжетами: Искандар, поражающий камнем дракона (Метрополитен-музей в Нью-Йорке⁵⁶⁸), и молодой вельможа со слугой, держащим в руках сосуд (частное собрание Маси⁵⁶⁹). Обе ткани отличаются изысканством рисунка и сочным колоритом, в котором основную роль играют бордово-красный, серебро и золото, а также голубой, зеленый, коричневый, черный и белый цвета.

Илл.
204

На некоторых тканях фигурные изображения расположены в вертикальных полосах, разделенных на прямоугольные панно, напоминающие лист с миниатюрой. В Эрмитаже ткань с композицией такого рода украшена небольшими двухфигурными жанровыми сценами, изображенными на пейзажном фоне⁵⁷⁰.

Надо еще отметить узор на штучных текстильных изделиях, который заранее компоновался в соответствии с формой предмета. В собрании Эрмитажа на парчовой завесе 17 в. изображен букет цветов в вазе⁵⁷¹, а на шелковом плече — фигурки ангелов. Уникальным является рисунок шелковой ткани, выполненной в 16 в. иранскими мастерами, по-видимому, по заказу христианской общины для церковного облачения⁵⁷². На ярко-красном фоне в центре композиции изображено распятие с фигурами Марии и Анны у подножия креста. Вокруг распятия размещен узор из растительных мотивов, а на плечах облачения — фигуры ангелов.

Штучные текстильные изделия украшались также вышивкой, которая исполнялась цветными шелками. В узоре вышивки нередко красочные фигурные изображения: мотивы охоты, правитель на троне, окруженный слугами, собеседники, сидящие по сторонам дерева или на краю водоема, всадники, сюжеты эпико-поэтического содержания⁵⁷³. Фигурные изображения в узоре вышивок исполнялись в Иране и в после-сефевидское время.

Особенно прославленной отраслью иранского прикладного искусства 16—17 вв. является ковроделие. Его традиции связаны с глубокой древностью и своими корнями уходят в народное художественное творчество. В ковроделии сефевидского времени гармонично сочетались веками выработанное высокое мастерство народных умельцев и лучшие достижения профессионального искусства художников Ирана, которые в 16—17 вв. непосредственно участвовали в создании рисунков коврового узора. Этот синтез различных творческих начал дал поразительный художественный эффект: образ «персидского ковра» с этого времени стал синонимом высокой декоративной специфики восточного искусства.

В отличие от тканей узор иранского ковра всегда имеет замкнутую композицию, ограниченную бордюром, состоящим обычно из нескольких, разной ширины, полос орнамента. В узоре на среднем поле ковра различают два основных типа композиции. Один из них характеризуется тем, что фигуры, образующие рисунок, равномерными рядами распределены по среднему полю, заполняя всю поверхность ковра как бы сеткой узора. Другой тип композиции называют медальонным, поскольку ее центр составляет крупный медальон, четверти которого повторены в углах среднего поля.

Основные мотивы коврового узора образуют арабеску, состоящую из прихотливо и подчас сложно переплетающихся растительных стеблей, с цветами и листьями,

Илл.
209, 210

среди которых расположены фигурки птиц, зверей и изображения людей. В ковровом узоре господствует тот же декоративный принцип условной и вместе с тем эмоциональной передачи реальных форм, о которых мы говорили, рассматривая ткани. Однако свободные и непринужденные движения фигур, составляющих узор при помощи сложной системы соподчинений и ритмов, включены в общее симметричное построение композиции, уравновешенной в своих основных частях.

Важнейшим художественным качеством ковра является цвет. Иранские мастера 16—17 вв., используя богатую красочную гамму (до 12 разных красок при огромном разнообразии их оттенков), добивались высокой гармонии и великолепия колорита — сильного и в то же время мягкого в своем звучании. Неповторимую прелесть расцветке ковра придает ворс из шерстяных или шелковых нитей, иногда с добавлением золота и серебра. Ворс — это не только бархатистая поверхность ковра, но и богатство тонов и оттенков цвета.

В целом узор иранского ковра — это декоративный поэтический образ цветущей природы, весеннего сада.

В развитии ковроделия в Иране 16—17 вв. большую роль сыграло тебризское ковровое искусство, достигшее большой высоты при первых Сефевидях. В тебризских придворных мастерских выделялись замечательные «звериные» и «охотничьи» шерстяные ковры, в узоре которых сложная растительная арабеска густо населена экспрессивными фигурами разнообразных зверей и птиц, всадников и охотников, поражающих дичь⁵⁷⁴.

Организация придворных мастерских, куда собирали ковроделов из разных областей государства Сефевидов, а также миграция мастеров в связи с переносом столицы из одного города в другой, способствовали взаимопроникновению художественных традиций, обмену творческим опытом, выработке общих черт стиля в ковровом искусстве Среднего Востока. Из текста надписи, вытканной на ковре, украшавшем мечеть в г. Ардебиле и сейчас находящемся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, известно, что этот превосходный по рисунку и краскам ковер был исполнен в 1539 г. мастером Максудом из Кашана. В середине и во второй половине 16 в., когда сефевидская столица находилась в Казвине, город Кашан, расположенный в центральной части Ирана, стал местом производства многих ковров, предназначенных для шахского двора. Предполагают, что из мастерских этого города вышел огромный (размером 6,8×3,2 м) шелковый «охотничий» ковер, исполненный в свое время для шаха Тахмаспа, а ныне являющийся одним из шедевров Музея прикладного искусства в Вене⁵⁷⁵. Колорит большинства придворных сефевидских ковров построен на гармонии двух или трех контрастных цветов (красного и зеленого, зеленого, красного и желтого и т. п.). Красочная гамма замечательного венского ковра основана на тончайшем сочетании бледно-зеленого (центральный медальон), желтовато-розового, так называемого цвета сомон (среднее поле), а также красного, желтого и зеленого цветов (полосы бордюра). По этим сгармонизированным между собой фонам выткан синими, красными, белыми, черными, желтыми, серыми, зелеными и серебряными нитями богатый по краскам разнообразный узор. В звездообразном восьмиконечном медальоне, занимающем центр ковра, и соответственно в углах среднего поля стилизованный арабесковый узор включает парные фигуры вытканых серебром китайских драконов и красным с синим — фантастических фениксов. Остальное пространство среднего поля заполнено огромной, очень живо исполненной многофигурной сценой охоты. Всадники, вооруженные копьями или луками, на черных и светлых конях преследуют и поражают ланей, зайцев и других зверей, бегущих среди изогнутых стеблей растений. Желтовато-розовый фон и мотивы цветов дополняют картину пейзажа. Трактованная с изумительным мастерством, лишь в общем ритмическом строе подчиненная декоративной симметрии, изображенная сцена охоты своим исполнением выдает руку большого художника-живописца, создавшего рисунок для этого выдающегося произведения искусства. Предполагают, что им был прославленный тебризский миниатюрист Султан Мухаммад или кто-либо из его лучших учеников.

Узор бордюра, состоящий из трех полос, наряду с растительными мотивами включает повторенные как орнамент изображения крылатых существ (ангелов), птиц и львиные маски. Изумительная тонкость рисунка и обилие деталей не лишают, однако, художественный образ ковра цельности и декоративной монументальности, свойственной всем лучшим произведениям сефевидских придворных мастерских.

Илл.
212

Этими достоинствами обладают также и сравнительно небольшие по размеру кашанского происхождения шелковые ковры, которые в соответствии с мотивами, включенными в их узор, носят названия «звериных». Луврский ковер этого типа (размером $1,24 \times 1,09$ м) имеет на среднем поле изображения животных, расположенных в три ряда среди пышного узора из цветущих растений, трактованных очень реалистично⁵⁷⁶. Фигуры зверей в спокойных позах чередуются с полными динамики мотивами борьбы реальных и фантастических существ. Бордюр ковра украшает растительный орнамент и мотивы львиных масок. Колористический строй (синее среднее поле, красный и желтый фон бордюра) и ритмическое построение узора придают декоративной композиции ковра большую эмоциональную выразительность. Изготовление «охотничьих» и «звериных» ковров продолжалось в Иране и в первой половине 17 в.

Илл.
213

Другим характерным для иранских ковров 16—17 вв. типом узора являются так называемые вазовые композиции⁵⁷⁷. Они возникли, по-видимому, на юге страны и их производством славились Керман, Шираз и городок Джушкан близ Исфахана. Их узор поражает богатством растительных мотивов, арабеской плавно изгибающихся стеблей, разнообразием крупных и ярких цветов. Эти ковры названы «вазовыми», потому что в их узор обязательно включены мотивы ваз, обычно расположенные по оси симметрии и в соответствии с принципом ковровой композиции объединяющие изображенные растения в большие декоративные букеты. Красочная палитра этих ковров очень разнообразна и насыщена, включает разных оттенков красный, синий, зеленый, розовый, желтый, коричневый, белый и другие цвета.

Особый тип представляют так называемые «польские» ковры, которые изготавливали в Иране в 17 в., по-видимому, специально для подарков иностранным послам⁵⁷⁸. Узор этих ковров состоит из стилизованных растительных мотивов, образующих подчас довольно сложную арабеску. Ткались они из шелка с обильным применением золотых и серебряных нитей.

Надо еще остановиться на так называемых «садовых» коврах. Образ сада, полного цветущих растений и населенного зверями и птицами, по существу говоря, присутствует в узоре большинства иранских ковров 16—17 вв. Прекрасный сад в иранском искусстве и в поэзии — это не только изобразительный мотив, но и определенный символ красоты, весеннего возрождения природы, полной силы, богатства, реального многообразия. Так, по-видимому, идейно и эстетически осмысливался современниками и ковровый узор, сотканный из растительных и зооморфных мотивов. Но были в Иране и такие ковры, узор которых сюжетно-изобразительно, хотя и в условных художественных приемах своего времени, воспроизводил сады и парки с их реальными особенностями и чертами. Узор таких ковров напоминает плоскостную проекцию, изображающую участки сада и отдельные клумбы, засаженные цветами и деревьями, между которыми порхают птицы и пробираются звери. Розово-красным цветом условно передана земля, зеленым — растения, голубым и серебром — каналы, населенные рыбами и земноводными существами.

Происхождение «садовых» композиций в ковровом узоре относится к сасанидской эпохе. По свидетельству исторических хроник, пол большого зала дворца в Ктесифоне был накрыт огромным ковром, который называют «Весна Хосрова». Узор этого ковра изображал весенний парк с дорожками и каналами, полный зеленых деревьев и цветов.

Вытканый из шелка, золота и серебра, украшенный драгоценными камнями, сасанидский дворцовый ковер представлял большую художественную и материальную ценность.

Илл.
211

Превосходный экземпляр «садового» ковра, вытканый, согласно надписи на нем, в 1632 г., хранится в Джайпурском музее в Индии⁵⁷⁹. Несколько более ранним временем датируют «садовый» ковер в коллекции Венского музея прикладного искусства. Его среднее поле разделено «каналами» (населенными рыбами) на шесть прямоугольников, в которых на красном фоне изображены цветы и деревья (частично заключенные в медальоны), а также фигурки птиц и животных. Бордюр ковра представляет узкую полосу с цветочным узором⁵⁸⁰.

Своеобразный по рисунку «садовый» ковер принадлежит Эрмитажу⁵⁸¹. Его среднее поле заполнено изображениями деревьев, расположенных в ромбовидных ячейках орнаментальной сетки. Легко узнается гранат со спелыми плодами, цветущая вишня и некоторые другие породы деревьев. Бордюр ковра состоит из нескольких полос

растительного узора. «Садовые» ковры изготавливались в ряде областей Ирана и в Иранском Азербайджане.

Реалистические формы узора придворных ковров 16—17 вв. оказали некоторое воздействие на дальнейшее развитие массового народного иранского ковра. «Вазовые» и «садовые» типы ковров ткались в 18 в. и в последующее время.

В области художественной керамики Ирана подъем, наблюдавшийся в 16—17 вв., сопровождался появлением новых форм сосудов и изменением их декора. В творчестве керамистов особенно сильно сказалось влияние китайского искусства. Причиной этого были не только дальнейшее развитие культурно-художественных связей и усиление эстетического влияния Дальнего Востока (известно, например, что при дворе шаха Аббаса I коллекционировали китайский фарфор), но и чисто экономические явления. В 16-м и особенно в 17 в. сильно возрос ввоз в Европу китайского фарфора, транспортировавшегося в значительной своей части через Иран. Предприимчивые иранские посредники не только занимались перепродажей, но и организовали производство своеобразных подделок под китайскую керамику. В конце 16 в. в Иране стали изготавливать фаянсовые изделия, близкие к китайскому фарфору эпохи Мин. Центрами производства таких изделий были города Керман, Мешхед, Иезд, Кашан и некоторые другие. На молочно-белой поверхности этих сосудов кобальтом исполнены узоры в духе китайских ландшафтов с фигурами птиц, животных и иногда людей. Ориентация на стиль китайской керамики не лишала, однако, иранские изделия некоторых местных черт, которые сказывались в мотивах узора (медальоны, заполненные арабеской), в стремлении исполнителей росписей четко отграничить сюжетное изображение от орнамента на бортах сосуда, а также в более плоскостной трактовке фигур людей, иногда одетых в национальные иранские костюмы. Наряду с росписью синим по белому иранские ремесленники изготавливали керамику, подражающую селадону, а также фаянсы с белой глазурью и гравированным или прорезанным узором.

Гораздо слабее китайское влияние сказалось в люстровой росписи, возрожденной иранскими керамистами в 16—17 вв. Однако по сравнению с 12—14 столетиями эта художественная техника также претерпела значительные изменения. Иным стал основной декоративный прием росписи: вместо техники «резерва», традиции которой, по-видимому, были совершенно забыты, рисунок в 16—17 вв. исполняли мазками люстра. Это придало всей росписи иной живописный эффект, чем тот, который был свойствен иранской люстровой керамике в прежние времена. Основными мотивами люстровой росписи 16—17 вв. стали так называемые «парковые» сюжеты, но трактованные не в духе китайского фарфора, а в стиле современной иранской миниатюры. В коллекции Эрмитажа есть несколько блюд с такой росписью⁵⁸². На одном из них, работы исфаханских мастерских, среди деревьев, растущих вдоль ручья, изображена фигура павлина с большим хвостом. Этот мотив, но в иной композиции, украшает иранскую люстровую тарелку 16—17 вв. в коллекции Музея западного и восточного искусства в Киеве⁵⁸³.

В 16—17 вв. наряду с блюдами расписывали люстром глубокие полушаровидные чаши, а также бутылки с высоким узким горлом. В качестве примера назову принадлежащую Метрополитен-музею в Нью-Йорке бутылку, тулово которой разделено желобками на сегменты⁵⁸⁴. Люстровая роспись состоит из растительных мотивов и фигур птиц. Узор исполняли золотистым, коричневатым или медно-красным люстром по темно-синему (кобальтовому) или светлому (желтому или белому) фону. Манера письма этих росписей свободная, подчас эскизная. Подобные сосуды находятся в коллекциях многих других музеев⁵⁸⁵. Изящная по форме ваза 18 в., расписанная люстровой техникой, имеется в собрании Эрмитажа⁵⁸⁶.

Особое место в истории керамики Среднего Востока занимают так называемые кубачинские сосуды. Получившие это название по месту, где их приобретали коллекционеры, они представляют образцы работы тебризской керамической художественной «школы», а возможно, изготавливались и в других областях сефевидского государства. В большинстве своем это круглые блюда, украшенные многоцветной подглазурной росписью по светлому (белому) фону. В центре композиции чаще всего можно увидеть полуфигуру мужчины или женщины в типичных для сефевидской знати костюмах. Эти «портреты» с округлыми маловыразительными лицами помещены на фоне цветочных мотивов; растительный узор заполняет также широкие борта сосудов⁵⁸⁷. Контур рисунка на «кубачинских» блюдах нанесен коричневой линией; одежды изо-

Илл.
214

Илл.
215

браженных персонажей и цветы — зеленой, желтой, коричневой, синей и оранжевой красками не ярких тонов. По стилю росписи эти блюда напоминают иранские и азербайджанские миниатюры 16—17 вв. Вместе с тем в их исполнении ощущаются сильно трансформированные традиции росписей глазурованной керамики Азербайджана и Северного Ирана 10—12 столетий.

В целом керамика Ирана 16—17 вв., объединенная единством художественного стиля, разнообразна по видам техники и характеру росписи.

В художественной обработке металла декоративные тенденции, свойственные иранскому искусству 16—17 вв., проявились в изощренной узорности орнамента, в увлечении ажурными прорезями, в вертикализме пропорций форм предметов. Инкрустация золотом и серебром исполнялась не только по меди, но и на изделиях, сделанных из железа и стали. Богато украшалось холодное и появившееся огнестрельное оружие. На самых роскошных художественных изделиях из металла в украшающий их узор вмонтированы драгоценные камни. Как и в предыдущий период, в растительную арабеску гравированного и инкрустированного узора мастера-художники включали фигурки пеших и конных людей, животных и птиц.

Из остальных видов прикладного искусства, получивших развитие в Иране 16—17 вв., наиболее интересна с точки зрения развития изобразительности лаковая живопись по дереву и папье-маше. Лаковые росписи украшают переплеты рукописных книг, деревянные подставки для книг, пеналы, туалетные коробки и футляры для зеркал, а также филенки деревянных дверей, обрамленные резным или живописным орнаментом⁵⁸⁸. Изображения на этих предметах выполнены в стиле современной им миниатюры, но, как правило, более ремесленно. Не исключена, однако, возможность, что лучшие лаковые росписи создавали крупные художники-миниатюристы. Сюжетами лаковых росписей служат различные придворные сцены: отдых и развлечение вельмож в саду, прогулки, охоты.

Как и миниатюристы этого времени, исполнители лаковых росписей выделяли изображенные сцены в самостоятельные «картины», включенные, однако, в общую узорно-орнаментальную декоративную композицию.

* * *

Экономический и политический упадок Ирана в 18 и 19 столетиях, завершившийся превращением страны в полуколонию, разделенную на сферы влияния крупных империалистических государств, пагубно сказался и на развитии художественной культуры. Однако в области искусства наряду с ремесленным огрублением традиционных художественных форм и приемов наблюдались и некоторые прогрессивные тенденции.

Искусство Ирана 18 и 19 вв. пока изучено очень мало и ждет глубокого и всестороннего исследования. Отмечу лишь некоторые явления общего характера. Наряду с миниатюрой в конце 18-го и особенно в 19 в. стала развиваться в Иране живопись маслом⁵⁸⁹. Ее лучшие произведения свидетельствуют о стремлении передовых иранских художников творчески освоить опыт европейского искусства, сохранив, однако, иранские национальные художественные традиции.

Художники-миниатюристы также не ограничивались повторением образцов прошлого. В 19 в. получила развитие портретная миниатюра, исполненная в реалистическом духе, отмеченная желанием художников проникнуть в духовный мир человека.

Некоторые новые явления наблюдались и в народном художественном ремесле, особенно в трактовке сюжетных изображений. Развивался красочный иранский народный лубок. Сюжетные изображения появились на каламкарах (набойка, дополненная росписью от руки). Авторы этих произведений — простые ремесленники — чаще всего обращались к легендарно-эпическим мотивам.

Прогрессивные реалистические тенденции, созревающие, хотя и медленно, в искусстве Ирана в течение 18 и 19 вв., в значительной мере подготовили тот качественный сдвиг, который наблюдается сейчас в искусстве современного нам Ирана.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изобразительное искусство средневекового Ирана, так же как и искусство каждой из арабских стран, неповторимо в своем национальном своеобразии. Однако их сближают некоторые общие черты, обусловленные сходством социально-экономического и культурно-художественного развития в эпоху феодализма. Эти черты характеризуют особый, сложившийся не только у арабских народов и в Иране, но и в других странах Ближнего и Среднего Востока, тип средневекового искусства, сыгравший важную роль в художественном развитии человечества.

Произведенный нами анализ самых различных художественных произведений, созданных в течение многих веков мастерами арабских стран и Ирана, показал, что специфика изобразительного искусства Ближнего и Среднего Востока в эпоху феодализма была очень сложной. Искусство отражало живое жизненное содержание, но, как и в других странах Азии и Европы средневековой эпохи, делало это в условной поэтически-обобщенной форме, выработав для образного отражения действительности свою особую художественную систему. В основе этой системы лежал принцип декоративности, свойственный не только внешним формам, но и самой структуре, общему строю произведений искусства.

Художники средневекового Востока трактовали фигуры и предметы плоско. В живописи и в пластике (главным образом низким рельефе, так как круглая скульптура под влиянием запретов ислама не развивалась) почти не применялись моделировка формы и передача светотени. Для построения пространства были выработаны различные условные приемы, по преимуществу разворачивание планов по мере их удаления снизу вверх.

Исключительное мастерство проявляли художники Ближнего и Среднего Востока в построении композиции, в передаче контура и цвета. Даже самые большие многофигурные сцены в их произведениях, проникнутых подчас очень сложным линейным и цветовым ритмом, трактованы как тонко сотканный завершенно целостный гармоничный узор. Плавная линия контура наделяет изображенные фигуры особой выразительностью, эмоционально и живо передает движения.

Важнейшим художественным средством в произведениях изобразительного искусства является цвет. Богатая гамма чистых, локальных, сверкающих как драгоценности красок сообщает миниатюрам и росписям на бытовых предметах особую поэтичность, рождает возвышенное ощущение прекрасного.

Декоративность образного строя создала стилистическое единство фигурных изображений с орнаментом и каллиграфией. Тенденция к синтезу искусств — характерная черта средневековой художественной культуры Средней Азии и Ирана, Азербайджана и арабских стран. Особенно в прикладном искусстве, достигшем на феодальном Востоке исключительного развития, орнамент, каллиграфия и изображения выступают в тесном единстве. Но и самый «самостоятельный» вид средневековой живописи — миниатюра — активно взаимодействует с другими искусствами, участвующими в создании художественного облика рукописной книги.

Декоративность изобразительного искусства на Ближнем и Среднем Востоке не являлась, однако, отвлеченным, самодовлеющим художественным качеством. Важнейшим средством создания художественного образа в искусстве на протяжении всей феодальной эпохи оставалось изображение мотивов реальной жизни. Эти мотивы по своей тематике были светскими. Сравнительно редкие религиозные сюжеты также не несли печати мистической одухотворенности. Однако светская тематика средневекового искусства Востока по своему содержанию была особенной, чаще всего

связанной с народными легендами и сказаниями. Как и в классической поэзии, в изобразительном искусстве были распространены эпические, лирические и дидактические сюжеты и представления, заимствованные из народного фольклора.

Аналогия с литературой, особенно с поэзией, позволяет глубже раскрыть этический и эстетический идеал, который утверждало художественное творчество на Ближнем и Среднем Востоке в эпоху феодализма. Обращение поэтов и художников к древним легендам и сказаниям не было бегством от действительности в далекое прошлое. Скорее, наоборот: это был путь к актуальным вопросам реальной жизни. Содержание древних легенд трансформировалось под воздействием новой действительности; эпос заселялся героями, мысли и действия которых выражали идеалы феодальной эпохи. Особенно ярко проявилось это в богатырском эпосе. Если в древних, античных по духу мифах действовали и боролись между собой сами боги, имевшие облик людей или фантастических животных, то в эпосе феодальном их место заняли герои, хотя и наделенные необычайной богом данной силой, но рожденные людьми, обладающими человеческими свойствами любить и ненавидеть, жить и умирать.

«Наряду с развитием и обновлением древних мифологических представлений, — пишет крупный исследователь таджикской поэзии И. С. Брагинский, — главное внимание эпического творчества сосредоточено на все новой и новой разработке сюжетов богатырского героического эпоса. Своеобразно, поэтически обобщенно отражая реальную историческую действительность, народ сосредоточивает свое творчество вокруг борьбы с иноземным нашествием, с набегами кочевников...»⁵⁹⁰.

Идеал, который утверждали герои феодального эпоса, был сложный, классово неоднородный. С одной стороны, воинская доблесть, сила, бесстрашие, а также возвеличение и почитание сюзерена воспевались поэтами и художниками, считались не только достойными, но и прекрасными. Это отвечало интересам господствовавшего класса. С другой стороны, в героическом эпосе выражались идеалы, чаяния и стремления широких эксплуатируемых масс народа, определившие общую гуманистическую направленность богатырских преданий, а также классической поэзии и искусства. Идея борьбы добра со злом, лежащая в основе всех лучших произведений средневекового художественного творчества, чувства возвышенной любви и вечной дружбы, мысли о благе народа при справедливом правителе и многие другие — при известной их исторической и классовой ограниченности — были прогрессивными, народными, демократичными.

Проблема идеала непосредственно соприкасается с вопросом о народности искусства, о его эстетически непреходящей общечеловеческой ценности. По сравнению с искусством дофеодальным для художественной культуры средневековья характерно иное понимание народности и иные формы эстетического отражения противоречий между эксплуататорами и эксплуатируемыми. Феодальное общество формально признало эксплуатируемого своим членом. Следствием этого явилась необходимость, в известной мере, считаться с идеями и представлениями трудящихся масс, обращаться к ним, воспитывать и убеждать всеми средствами идеологического воздействия. Важно также, что непосредственные творцы художественных ценностей — средневековые ремесленники, а также значительная часть феодальной интеллигенции — были выходцами из основной эксплуатируемой массы народа. Вместе с тем нельзя забывать, что гуманистические народные представления не только противоречиво переплетались с идеями господствовавшего класса, но сами были исторически ограниченными, то есть не свободными от иллюзий и предрассудков. Кроме того, народная тенденция в условиях феодального гнета не всегда могла проявляться открыто, в непосредственной форме. Большинство художников находилось при дворах феодальных правителей в подневольном, по существу, положении. Близкие народу демократические идеи они выражали подчас в отвлеченной, иносказательной форме.

Все это находило отражение в развитии изобразительного искусства феодального Ближнего и Среднего Востока, в той или иной мере воплощавшего большие, хотя нередко противоречивые этические и эстетические идеи и представления.

По своему идейно-художественному содержанию лучшие произведения изобразительного искусства Ближнего и Среднего Востока с полным правом должны быть поставлены рядом с проникнутыми гуманизмом творениями поэтов-классиков Ирана, Азербайджана, Средней Азии и стран арабского мира.

«Средневековье — пишет академик Н. И. Конрад — создало свой гуманизм, а в нем — свой принцип мышления и поведения»⁵⁹¹. Гуманизм был тем оружием, при помощи которого в различных областях духовной культуры средневековья прогрессивные силы общества боролись с клерикальной феодальной идеологией господствовавших классов, с реакцией, тормозившей поступательный рост культуры и искусства. Одним из проявлений гуманизма в искусстве Ближнего и Среднего Востока было обращение художников к изображению живой природы и человека. В условиях господства ислама изобразительность в искусстве являлась не меньшей ересью, чем рационализм в философии: она нарушала нормы, установленные религией, была по существу своему антиклерикальной.

Этим, однако, не ограничилось общественное значение изобразительного искусства Ближнего и Среднего Востока в эпоху феодализма. Имея теоретическую базу в трудах передовых философов и мыслителей, оно в своих лучших проявлениях утверждало прогрессивные для своего времени эстетические идеи и тенденции.

Гуманизм художественных образов определил непреходящую ценность всего лучшего, что было создано в изобразительном искусстве средневекового Ближнего и Среднего Востока и что составляет неотъемлемую часть мирового художественного наследия.

Вместе с тем от гуманистических начал средневековой художественной культуры тянутся нити исторической преемственности к современному искусству стран Ближнего и Среднего Востока — искусству, возродившемуся в условиях победоносной национально-освободительной борьбы народов Азии и Африки против колониализма и империалистической агрессии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: К. Верман, История искусства всех времен и народов, т. 1, Спб., 1903, стр. 752.
- ² Arnold.
- ³ Marçais, *La question*.
- ⁴ H. Gibb, *Studies on the Civilization of Islam*, London 1962, pp. IX—X — цит. по журн. «Народы Азии и Африки», 1965, № 4, стр. 219.
- ⁵ Теймур, С примечаниями и добавлениями Заки Мухаммада Хасана.
- ⁶ Мухаммад Мустафа, Лучшие художественные произведения мусульманской культуры. Из докладов, сделанных на Втором археологическом конгрессе арабских стран в Багдаде в период с 18 по 28 ноября 1957 г. Оттиск из книги о конгрессе, изданной Лигой арабских стран, Каир, 1959 (на арабском языке).
- ⁷ См.: ВИН, т. II, кн. I, стр. 13—15.
- ⁸ Б. Денике, *Живопись*, стр. 10.
- ⁹ М. В. Алпатов, Всеобщая история искусств, т. I. М.—Л., 1948, ст. 240.
- ¹⁰ См.: ВИН, т. II, кн. 2, стр. 12, 67; Веймарн, Каптерева, Подольский, стр. 13—15. Веймарн, Проблема.
- ¹¹ Григорян; Избранные; Ашуров.
- ¹² К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21 стр. 294.
- ¹³ Стих 92 (90) 5-й суры Корана в новейшей редакции читается следующим образом: «О вы, которые уверовали! Вино, майсир, жертвенники, стрелы — мерзость из деяния сатаны. Сторонитесь же этого — может быть, вы окажетесь «счастливыми» (Коран, стр. 101). В искусствоведческую литературу этот текст вошел в переводе, в котором слово, обозначающее жертвенник, было переведено как кумир — фетиши. Однако и в том и в другом случае этот призыв означает лишь отказ от доисламских культовых предметов, а не запрещение изображений в искусстве вообще.
При жизни Мухаммада лишь часть стихов Корана была записана на камнях и пальмовых листьях. Первый Сборник этих текстов, а также записей, сделанных со слов сподвижников Мухаммада, был выполнен в 30-х гг. 7 в. по приказу халифа Абу Бакра. Полная редакция Корана была сделана при халифе Османе ок. 650 г. Но лишь в 10 в., уже при Аббасидах, был окончательно установлен официальный текст Корана.
- ¹⁴ См.: Большаков, стр. 149.
- ¹⁵ Воронина, стр. 122—123.; Lattemens, 259.
- ¹⁶ См.: М. Ф. Овсянников, З. В. Смирнова, Очерки истории эстетических учений, М., 1963, стр. 46—65; А. В. Сагадеев, Из истории эстетической мысли народов Ближнего и Среднего Востока (эпоха средневековья). Автореферат диссертации, защищенной в Институте философии Академии наук СССР, М., 1964; Избранные; Сагадеев.
- ¹⁷ Коран, стр. 447. Сура 64, стих 3.
- ¹⁸ Избранные, стр. 307.
- ¹⁹ Цит. по кн.: В. Ю. Захидов, Бируни как мыслитель. — Сб. «Бируни», М., 1950, стр. 42.
- ²⁰ Избранные, стр. 50.
- ²¹ Avicenna, *Das Buch der Genesung der Seele*. Übersetzt von M. Horten, II Serie, III Gruppe, XIII tl., Halle A. S. und New York, 1907, S. 465.
- ²² Ибн Сина, стр. 193.
- ²³ Хайям, стр. 221.
- ²⁴ Ибн Сина, стр. 202.
- ²⁵ Фирдоуси, т. I, стр. 11.
- ²⁶ Мутазилиты — первые представители рационализма на мусульманском Востоке, считавшие, что человеческое мышление в поисках истины свободно от божественного предопределения.
- ²⁷ Сагадеев.
- ²⁸ Фирдоуси, т. I, стр. 8.
- ²⁹ Избранные, стр. 184—185.
- ³⁰ Там же, стр. 610.
- ³¹ Там же, стр. 137.
- ³² Там же, стр. 61—62.
- ³³ Там же, стр. 61.
- ³⁴ Фирдоуси, т. I, стр. 7.
- ³⁵ Избранные, стр. 145.
- ³⁶ Там же, стр. 310.
- ³⁷ Юханны Кумайр. Философы арабов. Очерки и избранные произведения, т. IX, Бейрут, 1954, стр. 60—61. (На арабском языке. Цит. перевод А. В. Сагадеева, приведенный в его диссертации «Из истории эстетической мысли народов Ближнего и Среднего Востока», М., 1964, стр. 201.)
- ³⁸ Избранные, стр. 433.
- ³⁹ Джами, Лирика, стр. 239.
- ⁴⁰ Там же, стр. 239.
- ⁴¹ Н. Ю. Крачковский, Избранные сочинения, т. IV, М.—Л., 1957, стр. 55—56.
- ⁴² Низами, стр. 650.
- ⁴³ Навои, стр. 304.
- ⁴⁴ Низами, стр. 130.
- ⁴⁵ Навои, стр. 321—322.
- ⁴⁶ Фирдоуси, т. II, стр. 209.
- ⁴⁷ Низами, стр. 202—203.
- ⁴⁸ Навои, стр. 203.
- ⁴⁹ Джами, стр. 201—202.
- ⁵⁰ Фирдоуси, т. III, стр. 141.
- ⁵¹ Низами Гянджеви, Искандер-наме, М., 1953, стр. 171.
- ⁵² См.: Е. Э. Бертельс, Избранные труды. История персидско-таджикской литературы, М., 1960, стр. 253 и 256.
- ⁵³ Перевод «Устава» на русский язык впервые опубликован Э. Н. Дарским. — «Проблемы востоковедения», 1959, № 3, стр. 106—109. См. также: «Мастера», стр. 147—152.
- ⁵⁴ «Мастера», стр. 153—168.
- ⁵⁵ «Трактат» Дуст-Мухаммада хранится в библиотеке дворца Топкапы в Стамбуле. — См.: «Мастера», стр. 169—180.
- ⁵⁶ Перевод на русский язык рукописи, хранящейся в Музее искусства народов Востока в Москве, опубликован в кн. Кази Ахмед. О переводе экземпляра рукописи, принадлежавшего В. Ф. Минорскому (Кембридж), на английский язык см. Минорский.

- ⁵² Перевод на русский язык, сделанный А. Ю. Казиевым, опубликован в кн.: *Садик-бек*; см. также «Мастера», стр. 181—206.
- ⁵³ *Коран*, стр. 491. Сура 96, стих 3—4.
- ⁵⁴ *Мастера*, стр. 156.
- ⁵⁵ Четвертый из «правоверных» халифов, правивший с 656 по 661 г.
- ⁵⁶ *Мастера*, стр. 157.
- ⁵⁷ *Казим-Ахмед*, стр. 58—59.
- ⁵⁸ *Мастера*, стр. 188, стих 29.
- ⁵⁹ Там же, стр. 150.
- ⁶⁰ Там же, стр. 171—172.
- ⁶¹ Там же, стр. 173.
- ⁶² Там же, стр. 172.
- ⁶³ Там же, стр. 173.
- ⁶⁴ *Казим-Ахмед*, стр. 57—58.
- ⁶⁵ Там же, стр. 176.
- ⁶⁶ *Мастера*, стр. 195, стих 111.
- ⁶⁷ Там же, стр. 187, стих 22.
- ⁶⁸ Там же, стр. 188, стих 24—26.
- ⁶⁹ *Казим-Ахмед*, стр. 183.
- ⁷⁰ Там же, стр. 180—181.
- ⁷¹ *Мастера*, стр. 195, стих 115.
- ⁷² *Казим-Ахмед*, стр. 177.
- ⁷³ *Мастера*, стр. 188, стих 27—28.
- ⁷⁴ Там же, стр. 188, стих 32.
- ⁷⁵ Там же, стр. 195, стих 112.
- ⁷⁶ *Казим-Ахмед*, стр. 34.
- ⁷⁷ Там же, стр. 180.
- ⁷⁸ Там же, стр. 184.
- ⁷⁹ *Мастера*, стр. 192, стих 76.
- ⁸⁰ Там же, стр. 195, стих 116—117.
- ⁸¹ Там же, стр. 196, стих 126—127.
- ⁸² *Казим-Ахмед*, стр. 180.
- ⁸³ *Мастера*, стр. 192, стих 77—80.
- ⁸⁴ Там же, стр. 150—151.
- ⁸⁵ Проблема арабески в искусстве имеет свою довольно большую литературу: *E. Herzfeld, Arabesque* («Enzyklopädie des Islam», Bd I, Leipzig, 1913); *E. H. Hankin, The Drawing of Geometric Patterns in Saracenic Art* («Memoirs of the Archaeological Survey of India», № 15, Calcutta, 1925); *Creswell, Early*, P. I; *П. Е. Пуклов*, Орнамент комплекса зданий дворца Ширваншахов в Баку (сб. «Памятники архитектуры Азербайджана», Москва — Баку, 1946); *Бакланов; Kühnel, Arabesque; E. Kühnel, Arabesque* («Encyclopedie de l'Islam». Nouvelle edition, Paris, 1957); *Г. И. Гаганов*, Геометрический орнамент Средней Азии («Архитектурное наследие», вып. 11, М., 1958); *Ремпель*.
- ⁸⁶ См.: *В. Л. Воронина*, Резное дерево Зеравшанской долины («Материалы и исследования по археологии СССР», № 15, М. — Л., 1950); *Herzfeld, Die Wandschmuck*; *В. В. Веймарн*, Из открытий советского востоковедения (журн. «Искусство», 1934, № 6); *Пузаченкова, Ремпель*, стр. 216—217.
- ⁸⁷ *Ремпель*, стр. 183.
- ⁸⁸ *Джами*, Трактат, стр. 16.
- ⁸⁹ *Ремпель*, стр. 253.
- ⁹⁰ *Мастера*, стр. 161.
- ⁹¹ Там же, стр. 163.
- ⁹² См.: *А. А. Семенов*, Рецепты оформления старинных восточных рукописей («Труды Таджикского филиала Академии наук СССР», Сталинабад, т. XXIX, 1951, стр. 89—91).
- ⁹³ Так, например, в интересной статье *В. Л. Ворониной* «Ислам и изобразительное искусство» изобразительность в искусстве рассматривается лишь как традиции древности, которые «сберегались в народной среде, передавались по наследству в семьях мастеров» в силу того, что «идеология широких слоев населения покоренных стран прочно удерживала представления доисламской поры» (стр. 123).
- ⁹⁴ См. *Певзнер, Коптские традиции*.
- ⁹⁵ См.: *Р. Шуринова*, Коптские ткани, Ленинград, 1967, табл. 96; *Веймарн, Кантерева, Подольский*, стр. 121.
- ⁹⁶ См.: *Mostafa, Ceramics*, p. 11; *Lane, Early*, pl. 26B.
- ⁹⁷ См.: *Орбелли, Тревер*, табл. 12.
- ⁹⁸ См.: *Wilkinson*, pl. 62; *Rivière*, т. II, pl. 63.
- ⁹⁹ См.: *Herzfeld, Die Malereien*, Taf. I, XII—XIV, LXIII и др.
- ¹⁰⁰ См.: *Sichoukine, PA*, pl. XXXIa.
- ¹⁰¹ Там же, pl. XXXIIa.
- ¹⁰² *ЛОИВ*, Рукопись С—23, л. 256.
- ¹⁰³ *ВИИ*, т. II, кн. 2, стр. 165; *Пузаченкова, Афганистан*, стр. 216—217. Лучшие воспроизведения в цвете: *Chefs d'oeuvre*, pl. 8; *Mostafa, Miniatures*, pl. 3.
- ¹⁰⁴ *Саади*, стр. 82.
- ¹⁰⁵ См.: *W. Phillips, Qataban and Sheba*, London, 1955; *J. Pirenne, Arabie preislamique* («Histoire de l'art», Paris, 1961); *A. Crohmann, Altarabien* («Kulturgeschichte des Alten Orients», München, 1962).
- ¹⁰⁶ См.: *G. Pavelke, Yemen. Das Verbotene Land*, Düsseldorf, 1959; *R. Gerlach, Sonne über Arabien*, Leipzig.
- ¹⁰⁷ См.: *В. А. Крачковская*, Историческое значение памятников южноарабской архитектуры («Советское востоковедение» IV, М.—Л., 1947).
- ¹⁰⁸ *Беляев*, стр. 107.
- ¹⁰⁹ *А. Массэ*, Ислам. Очерк истории, М., 1963, стр. 31. Перевод с французского.
- ¹¹⁰ *Greswell, A Short*, pp. 3—4.
- ¹¹¹ Там же, pp. 5—6. В начале 8 в. мечеть была перестроена мастерами из Сирии и Египта, соорудившими галереи вокруг двора; современный вид здание получило в 19 в.
- ¹¹² См.: *Воронина*, стр. 121.
- ¹¹³ *Беляев*, стр. 166.
- ¹¹⁴ См.: *Creswell, Early*, P. I, pp. 100—146, pl. 33—42; *Wulzinger, Watzinger*.
- ¹¹⁵ См.: *Creswell, Early*, P. I, pp. 229—252, pl. 42—45; *В. Н. Лазарев*, История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 65—67; т. II, М., 1948, табл. 35—37; *Ettinghausen, AM.*, S. 24, 25, 27.
- ¹¹⁶ См.: *Creswell, Early*, P. II, pp. 119—137, pl. 25—27; *Hoag*, p. 21.
- ¹¹⁷ См.: *Creswell, Early*, P. I, pp. 42—96, 147—228, pl. 1—32; *P. M. Join Lambert, Jerusalem*, Paris, 1956; *Grabar; K. Kenyon, Excavations at Jerusalem*, 1962 («Palestine Exploration Quarterly», 1963, V. 95, N 1/2, pp. 7—21).
- ¹¹⁸ Кроме упомянутых мечетей в городах Аравийского полуострова есть сведения о больших мечетях в Куфе и в Басре, созданных в 30-х гг. 7 в., они просты по архитектуре. Первоначально строгими по архитектуре и декору были также мечети Амра в Фустате и Сиди-Окба в Кайруане, построенные в 7 столетии.
- ¹¹⁹ *H. Lammens, La Syrie. Précis historique*, vol. I, pp. 73.
- ¹²⁰ *Е. Э. Бертельс*, Избранные труды. История персидско-таджикской литературы, М., 1960, стр. 194.
- ¹²¹ См.: *Creswell, Early*, P. I, pp. 350—375, pl. 57—78; *Trümpelmann*.
- ¹²² Руины большого укрепленного омейядского дворца Дар аль-Имара 7 или начала 8 века открыты раскопками в г. Куфе. В центре сложного архитектурного комплекса находится трехнефный зал, за которым расположено купольное помещение. С севера к дворцу примыкала мечеть. См.: *Hoag*, p. 14, pp. 1; *Воронина. ВИА*, стр. 30.
- ¹²³ См.: «Staatliche Museen zu Berlin», Leipzig, 1963, Taf. 130—131. Воспроизведены во многих общих работах по истории искусств.
- ¹²⁴ См.: *Schlumberger; его же*, Каср аль-Хайр аль-Гарби, Бейрут, 1945 (на арабском языке).
- ¹²⁵ См.: *Ettinghausen, AM*, S. 35, 37.
- ¹²⁶ См.: *Diez, Ruinen*, S. 182—187; *Hamilton* (рецензия Л. Бретаницкого и С. Певзнера в журн. «Народы Азии и Африки», 1962, № I); *Воронина. ВИА*, стр. 28—29.

- 132 См.: *Ettinghausen, AM*, S. 39.
- 133 *Kuseir Amra; Creswell, Early*, P. I. pp. 253—272; pl. 47—51.
- 134 См.: *Ettinghausen, AM*, S. 31.
- 135 См.: М. М. Дьяконов, Об одной ранней арабской надписи.—«Эпиграфика Востока», 1947, I, стр. 8; Б. И. Маршак, Бронзовый кувшин из Самарканда («Средняя Азия и Иран», Ленинград, 1972, стр. 69) по ряду соображений относит тбилисскую вазу к началу 9 в. Если это так, то следует признать, что высокие художественные традиции доисламской пластики изменились, но не угасли, продолжая жить и развиваться в арабском прикладном искусстве раннеаббасидского времени.
- 136 Дьяконов, Пластика; его же, Арабская надпись.—«Эпиграфика Востока», т. IV, 1951, стр. 24; А. Т. Гюзальян, («Сокровища Эрмитажа», М.—Л., 1949, стр. 129—130) дал новое прочтение даты—180 г. хиджры (796—797), См. также: *Mayer, Metalworkers*, p. 85.
- 137 См.: Дьяконов, Пластика, стр. 169, 170, 176.
- 138 Р. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 28, стр. 221.
- 139 Цит. по кн.: Дьяконов, Пластика, стр. 158—159.
- 140 См.: *Creswell, Early*, P. II, pp. 50—91, pl. 5—22; *Bell*.
- 141 См.: *Creswell, Early*, P. II, pp. 227—245, 254—270, 277—288, 361—364, pl. 51—58, 63—67, 70—79, 115—116; *Herzfeld, Samarra*.
- 142 См.: *Herzfeld, Die Malereien*, Tf. LIV.
- 143 См.: *Ettinghausen, AM*, S. 42—44.
- 144 В конце 11 в. город, перенесенный на восточный берег реки Тигр, был запланирован в форме вытянутого четырехугольника, обнесенного стенами с башнями.
- 145 См.: *Bagir*, pp. 9—10.
- 146 См.: *Wulzinger, Wulzinger*.
- 147 *Насир-и Хусрау*, стр. 46.
- 148 См.: *Glück, Diez*, Taf. 235; *Kühnel, Handbuch*, S. 430.
- 149 См.: *Ettinghausen, AM*, S. 68—71.
- 150 Там же, S. 74—78.
- 151 Там же, S. 62, 63.
- 152 См.: *Kühnel, MM; Glück, Diez; Денике*.
- 153 См.: *Ettinghausen, AM*, S. 58, 65.
- 154 Там же, S. 91.
- 155 Там же, S. 84, 85.
- 156 *Крачковская*, стр. 27.
- 157 См.: *Ettinghausen, AM*, S. 87, 89.
- 158 См.: *Glück, Diez*, Taf. XXXVIII.
- 159 *Ханна аль-Фахури*, История арабской литературы, 2. М., 1961, стр. 196. Перевод с арабского.
- 160 *Ханна аль-Фахури*, История арабской литературы, 2, стр. 199.
- 161 См.: *Ettinghausen, AM*, S. 79.
- 162 См.: *Ettinghausen, AM*, S. 106—124; *Крачковская, Миниатюры*.
- 163 См.: *Chefs d'oeuvre*, pl. 1; *Ettinghausen, AM*, S. 115—116.
- 164 *Ettinghausen, AM*, S. 122.
- 165 См.: *Крачковская, Миниатюры*.
- 166 См.: *Ettinghausen, AM*, S. 118, 119.
- 167 Миниатюры, стилистически близкие ленинградской рукописи, см: *Grabar O.*, A Newly Discovered Illustrated Manuscript of the Maqamat of Hariri.—*Ars Or.*, V, pp. 98—109, pl. 1—19.
- 168 Можно говорить также о египетской школе арабской миниатюры, сложившейся в 10—12 вв.
- 169 См.: *Sarre, Die Keramik; В. А. Крачковская*, Рецензия на кн. *Sarre*.—*ЗКВ*, т. III, в. I.
- 170 Люстр—характерный металлический золотистый отблеск различных (желтоватых, зеленоватых, красноватых, коричневатых и лиловатых) оттенков, является результатом вторичного восстановительного обжига специального красочного состава, наносившегося поверх непрозрачной оловянной глазури. Важной частью этого состава, от которой зависит цвет и оттенок люстра, являются соли меди, серебра, золота и, видимо, других металлов.
- 171 См.: «Guide-Book to the Iraq Museum». Baghdad, 1966, pl. 44; *Kühnel, Handbuch*, S. 440.
- 172 См.: *Kühnel, Handbuch*, S. 397.
- 173 См.: *Lane, Early*, pl. 12A.
- 174 См.: *Lane, Early*, pl. 77; *Dimand, Handbook*, p. 371.
- 175 См.: *Lane, Early*, pl. 78, 79.
- 176 См.: *Art musulman*, pl. 3.
- 177 Дьяконов, Пластика, стр. 171—172.
- 178 См.: *Barrett*, pl. 12—13.
- 179 *Dimand, Handbook* pp. 144—147.
- 180 *Kühnel, Kleinkunst*, S. 146.
- 181 См.: *Glück, Diez*, Taf. 446.
- 182 См.: *Glück, Diez*, Taf. 447.
- 183 *Якубовский, Блюда*.
- 184 *Якубовский, Блюда*, стр. 215.
- 185 См.: *Ettinghausen, AM*, S. 98—101.
- 186 *Мастера*, стр. 174—175.
- 187 См.: *Martin*, vol. I, pl. 45—50; *Денике, Живопись*, стр. 66—67, табл. 21; *Stchoukine, MT*, pp. 33—35, pl. IV—VIII; *Cray, PP*, pp. 46—47.
- 188 См.: *Воронина, ВНА*, стр. 47—48.
- 189 *Bagir*, fig. 21.
- 190 См.: *Rice D. S.*
- 191 *МИНВ 553/II*; См.: *Веймарн, Каптерева, Подольский*, стр. 80.
- 192 См.: *Шандровская*, стр. 135.
- 193 См.: *Dimand, Handbook*, pp. 236—247.
- 194 См.: *Creswell, Early*, P. I, pp. 28—29; P. II, pp. 171—196, pl. 37—43.
- 195 См.: *Creswell, Early*, P. II, pp. 327—360, pl. 96—114.
- 196 *Greswell, Early*, P. II, pp. 289—307, pl. 80—82.
- 197 См.: *Greswell, Early*, P. I, pp. 325—329; P. II, pp. 208—226, 308—320, pl. 45—50, 83—93; *Marçais, d' Occident*, pp. 8—22, 48—49; *Sebar*.
- 198 Предполагают, что изразцы были изготовлены и доставлены из Багдада во время ремонта мечети в 863 г.
- 199 См.: *Marçais, d'Occident*, pp. 22—25.
- 200 См.: *Lézine*.
- 201 См.: *G. Marçais, Tihert-Tagdempt*.—«Melanges d'histoire et d'archeologie», v. I, Alger, 1957.
- 202 См.: *Berchem; Marçais, d'Occident*, pp. 55—59.
- 203 *III-Андре Жюльен*, История Северной Африки, т. 2, М., 1961, стр. 71. Перевод с французского.
- 204 См.: *Marçais, d'Occident*, pp. 69—70; *Lézine, Mahdiya*.
- 205 Цит. по кн.: *Х.-А.-Р. Губб*, Арабская литература. Классический период, М., 1960, стр. 74—75.
- 206 Имеется в виду фатимидский халиф.
- 207 *Насир-и Хусрау*, стр. 107—110.
- 208 См.: *Creswell, Egypt*, P. I, pp. 119—130, pl. 37.
- 209 Там же, pp. 36—64, 254—257, pl. 4—14, 89—91.
- 210 Там же, pp. 65—106, pl. 15—32.
- 211 Там же, pp. 241—246, pl. 82—84.
- 212 Там же, pp. 275—288, pl. 97—108.
- 213 См.: *Creswell, Egypt*, P. I, pp. 146—155, pl. 122—123.
- 214 Там же, pp. 155—160, pl. 46—48.
- 215 См.: *Creswell, Egypt*, P. I, pp. 131—145, pl. 40—44.
- 216 Там же, pp. 161—217, pl. 49—76.
- 217 Там же, p. 216.
- 218 См.: *Greswell, Egypt*, P. I, pp. 38—39.
- 219 Фриз был использован в 13 в. как материал при строительстве маристана Султана Калауна.
- 220 *Насир-и Хусрау*, стр. 129.
- 221 См.: *Pauty, Les Bois*, pl. XLII.
- 222 См.: *Glück, Diez*, Taf. 487; «L'art et l'Homme», T. II, Paris, 1958, p. 140.
- 223 См.: *Lane, Early; Mostafa, Ceramics; Exhibition Islamic Art*.
- 224 См.: *Lane, Early*, pl. 22A.
- 225 См.: *Lane, Early*, p. 22—23, pl. 26 A, 24, 27 A.
- 226 Там же, pl. 27-B.
- 227 *Mostafa, Ceramics*, pp. 11, 12.
- 228 См.: *Art musulman*, pl. 4.
- 229 ГЭ, Инв.: ЕГ 295, ЕГ 311, ЕГ 313 и др.

- 20 Шандровская, стр. 140—141.
- 21 См.: ВИН, т. II, кн. 2, табл. 196.
- 22 См.: Мухаммад Мустафа. Лучшие художественные произведения мусульманской культуры, Каир, 1959. На арабском яз.
- 23 Scerrato, p. 73.
- 24 См.: Glück, Diez, Taf. XXXIII; Scerrato, p. 79.
- 25 См.: Певзнер, Коптские традиции; его же, Китайские мотивы; его же, Средневековые египетские ткани как источник для истории и истории культуры Египта X—XV вв. (автореферат диссертации), Л., 1962.
- 26 См.: Grokmann, Arnold, Taf. I—II.
- 27 G. Wiet, Une peinture du XII siècle.—«Bulletin de l'Institut d'Égypte». XXVI, Le Caire, 1944.
- 28 См.: Exhibition Islamic Art, p. 287, pl. 49.
- 29 См. Ars Or., Vol. V, pp. 89—95, pl. 1—6
- 30 См.: Mostafa, p. 19; Rice D. T., p. 85
- 31 См.: L. Beylès, La Kalaа des Bēni-Hammad, une capitale berbère de l'Afrique du Nord au XI Siècle, Paris, 1909.
- 32 См.: L. Golvin, Recherches.
- 33 См.: Marçais, d'Occident, pp. 217—225.
- 34 См.: Marçais, d'Occident, pp. 191—192.
- 35 Там же, pp. 192—197, 202—206.
- 36 Там же, pp. 207—211; T. Caillé, La mosquée de Hassan a Rabat. Paris, 1954.
- 37 Н. Ю. Крачковский, Избранные сочинения, т. IV. М.—Л., 1957, стр. 438.
- 38 См.: Terrasse, Taza.
- 39 См.: Marçais, d'Occident, pp. 286—294; Terrasse, Medersas.
- 40 См.: Ettinghausen, AM, S. 126—129.
- 41 M. Herz-Bey. La mosquée du Sultan Hassan au Caire, 1899; M. Herz Pascha, Die Baugruppe des Sultans Qalaun in Kairo, Hamburg, 1919; Mosques of Egypt, Vol. II; Greswell, Egypt, P II.
- 42 Mosques of Egypt. Vol. II.
- 43 См.: Kühnel, Handbuch, S. 467.
- 44 См.: Шандровская, стр. 146.
- 45 См.: Там же, стр. 144.
- 46 См.: Пикульская и др.; ВИС, т. III; т. IV, т. V.
- 47 См.: И. П. Петрушевский, Ислам в Иране в VII—XV вв., Л., 1966. Гл. XII, «Мистицизм в исламе» (суфизм и дервишество).
- 48 A. Godard, Le Tari-Khane de Damghan («Gazette des Beaux arts», t. 12, N 862, dec., 1934, pp. 225—235); SPA, Vol. II, p. 933—934; Vol. IV, pl. 258.
- 49 S. Flury, La mosquée de Nayin («Syria», v. XI, 1930); SPA, Vol. II, pp. 934—939; Vol. IV, pl. 265—269.
- 50 A. Godard, La Masjid-é Djum'a de Niriz («Athar-e Iran», Paris, 1936, t. 1, pp. 163—172); SPA, pp. 939—940, pl. 263-A.
- 51 Godard, L'art, pp. 335—365.
- 52 См.: Godard, Les mosquées; Gabriel; Воронина, ВИА, стр. 151—153.
- 53 См.: Godard, Les mosquées.
- 54 См.: SPA, Vol. II, pp. 1026—1029; Vol. IV, pl. 358—366; Sarre, Denkmäler, Taf. 75, 112—117.
- 55 См.: Г. Пугаченкова, К проблеме возникновения «шатровых мавзолеев» Хорасана.—Материалы ЮТАКЭ, вып. 1, Ашхабад, 1949.
- 56 См.: В. В. Бартольд, Сочинения, т. IV, М., 1966, стр. 262—265; Diez, Baudenkmäler; SPA, Vol. II, pp. 967—974; Vol. IV pl. 337—338.
- 57 См.: Sarre, Denkmäler; SPA, Vol. IV, pl. 349.
- 58 См.: Diez, Baudenkmäler; SPA, Vol. II, p. 1023; Vol. IV, pl. 347-A.
- 59 См.: SPA, Vol. II, p. 1020; Vol. IV, pl. 329—332; Vol. V, pl. 513; Воронина, ВИА, стр. 164; Wilber, pp. 151—152.
- 60 См.: Sarre, Denkmäler; SPA, Vol. II, pp. 1103—1118; Vol. IV, pl. 381—384; Wilber, pp. 139—141, pl. 69—89. Усейнов, Бретаницкий, Салам заде, стр. 159—162; Бретаницкий, стр. 199—201.
- 61 SPA, Vol. II, pp. 1201—1211; Vol. IV, pl. 428—437; Diez, Baudenkmäler; Воронина, ВИА, стр. 166—167.
- 62 Pope, Architecture, pp. 76—205.
- 63 См.: M. Upton, Excavations at Nishapur («Bulletin of the Metropolitan-Museum of Art», New York, 1936, v. XXXI, N. 9, p. 179); M. S. Dimand, Samanid stucco Decoration from Nishapur («Journal of the American Oriental Society», Vol. 58, 1938, pp. 258—261.
- 64 См.: Dimand, Handbook, pp. 21—22.
- 65 См.: SPA, Vol. V, pl. 517.
- 66 Об иранских архитектурных изразцах 12—13 вв. см. ниже стр. 94—95.
- 67 См.: Schlumberger, Le palais; Пугаченкова, Афганистан, стр. 119—124.
- 68 См.: Pope, p. 102.
- 69 См.: Dimand, Handbook, p. 93, fig. 55.
- 70 См.: SPA, Vol. V, pl. 514—515.
- 71 См.: SPA, Vol. V, pl. 516.
- 72 См.: Pope, p. 103; SPA, Vol. V, pl. 515.
- 73 См.: SPA, Vol. V, pl. 518; Pope, p. 104.
- 74 См.: SPA, Vol. II, pp. 1365—1389; Vol. V, pl. 554.
- 75 В архитектуре Ближнего и Среднего Востока для украшения поверхности стен применяли узорную кладку из фигурных кирпичиков, терракотовые плитки с резным узором (иногда покрытые цветной глазурью), резную керамическую мозаику, а также изразцы, представляющие глазурованные глиняные плитки с расписным, иногда рельефным узором.
- 76 Превосходный по художественным достоинствам люстровый михраб из Майдан-мечети Кашана хранится в Государственном берлинском музее. На нем есть подпись мастера Хасана ибн Арабшаха аль-Наккаша и дата — 1226 (см. «Statliche Museen zu Berlin», Leipzig, 1963, Taf. 133).
- 77 Фрагмент люстрового михраба с подписью того же мастера и датой — 1225 находится в Лондоне, в Музее Виктории и Альберта. Небольшой люстровый михраб с датой — 1305 имеется в коллекции Эрмитажа в Ленинграде (см.: Дьяконова, табл. 41).
- 78 Шандровская, стр. 128—129.
- 79 См.: Mostafa, Ceramics, pl. 37. Подобный изразец см.: Lane, Early, pl. 72 B.
- 80 МИИВ, 711/II.
- 81 См.: Rivière, pl. 50; Art musulman, pl. 28.
- 82 См.: SPA, Vol. V, pl. 705; Art musulman, pl. 28.
- 83 См.: Wilkinson, pl. 68.
- 84 См.: Glück, Diez, Taf. 403.
- 85 См.: Dimand, Handbook, p. 185, fig. 117.
- 86 См.: Lane, Early, pl. 67 B.
- 87 Цит. по кн.: Е. Э. Бертельс, Избранные труды. История персидско-таджикской литературы, стр. 302.
- 88 Свод сведений см.: Денике, Живопись, стр. 21—22.
- 89 См.: «Бабурнаме», Ташкент, 1958, стр. 60, 221. По сообщению Амброзио Контарини, посетившего Исфахан в 1474 г., на стене одного из зданий был изображен портрет правителя династии Ак Коюнлу.
- 90 См.: Ettinghausen AM, S. 50—54.
- 91 См.: Melikian-Chirvani A. S., Le roman de Varge et Gol-sâh («Arts Asiatiques», XXII, Paris, 1970).
- 92 Г. А. Пугаченкова, К проблеме среднеазиатской школы миниатюры XVI—XVII вв. (XXV Международный конгресс востоковедов. Доклады делегации СССР, М., 1960); Пугаченкова, Ремпель; В. Г. Долинская, Очерк миниатюрной живописи Средней Азии XVI в. (сб. «Искусство таджикского народа», вып. 2, Сталинабад, 1960); Среднеазиатские миниатюры. Об азербайджанской миниатюре см. также гл. V.
- 93 Aga Oglu.
- 94 Выставка иранской миниатюры (из музеев Ирана). Каталог, М., 1963, стр. 3.
- 95 См.: Stchoukine, MT; его же, MS; Robinson, BL; Gray, PP.
- 96 ГИИ, Dorn 329.
- 97 Stchoukine, PA, pl. 93—94.
- 98 Денике, стр. 74—75.
- 99 Гюэзальян, Дьяконов, Миниатюры, стр. 27, 31—40, табл. 1—5 и цветная; они же, Рукописи, стр. 1—5.

- 309 *Персидские миниатюры*, стр. 6, илл. 1, 2; см. также: «Живопись средневекового Востока». Каталог выставки, Л., 1967, стр. 29.
- 310 См.: *BWG*, p. 43—44, pl. XV B—XVIII A, B.
- 311 См.: *Gray*, PP, pp. 57—58.
- 312 См.: *Grube*, MPP, pp. 21—42, pl. 14—31.
- 313 Там же, pp. 36—37.
- 314 См.: *BWG*, pp. 41—42, pl. XII A, B, XIII B; *Robinson BL*, pp. 2—7, pl. П—III.
- 315 См. *Marteau*, *Vever*, pl. 47—48. Авторы этой книги, а также *BWG* относили миниатюры к рубежу 13—14 вв.; *Денике* считал их более поздними.
- 316 См.: *Gray*, PP, p. 59.
- 317 Воспроизводились во многих изданиях. См.: *SPA*, Vol. V, pl. 837—839; *Cray*, PP., pp. 28—34; *Stchoukine*, *Shah-Namah*.
- 318 См.: *Gray*, PP, p. 28.
- 319 См.: *Chefs-d'oeuvre*, pl. 3.
- 320 См.: *Gray*, PP, p. 32.
- 321 См.: *Gray*, PP, pp. 63—64.
- 322 *BWG*, pl. XXIX, XXX; *Денике*, *Живопись*, табл. 19.
- 323 См.: *Stchoukine*, MT, p. 40, pl. XIII—XIV, *Meredith-Owens*, цв. табл.
- 324 *Пугаченкова*, *Миниатюры*.
- 325 См.: *Aga-Ogli*, *Landscape*; *Stchoukine*, MT, p. 57.
- 326 *Пугаченкова*, *Ремпель*, стр. 290—291.
- 327 См.: *Gray*, PP, p. 68.
- 328 *Хафиз*, стр. 117.
- 329 См.: *Gray*, PP, pp. 70—77, 79.
- 330 См.: *Gray*, PP, pp. 71—73.
- 331 См.: *Gray*, PP., pp. 95—100; *Stchoukine*, MT, p. 43, pl. XXII—XXVI.
- 332 E. Kühnel, Die Baysonghur-Handschrift der islamischen Kunstabteilung («Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», Bd 52, Berlin, 1931); *Kühnel*, *Handbuch*, Taf. X; «Islamische Kunstwerke», Bildheft, Berlin, 1960; Die miniaturen der Berliner Baysonghur-Handschrift, Leipzig, 1969.
- 333 *Stchoukine*, *Jезд*.
- 334 *ЛОИВ*, С—1654; *Гюзальян*, *Дьяконов*, *Миниатюры*, табл. 8, 9; *Персидские миниатюры*, илл. 5—8.
- 335 *ЛОИВ*, С—52; *Гюзальян*, *Дьяконов*, *Рукописи*, стр. 6—10; они же *Миниатюры*, табл. 6—7.
- 336 *Денике*, *Живопись*, стр. 77; *Robinson*, BL, p. 24.
- 337 *ГПБ*, Dorn 332; *Гюзальян* и *Дьяконов*, *Рукописи* стр. 19—21; они же, *Миниатюры* стр. 15, 45—48, табл. 10—13.
- 338 *Stchoukine*, MT, pl. XXXIV.
- 339 Там же, p. 46, pl. XXXVIII—XL.
- 340 См.: *Gray*, PP., pp. 102—103.
- 341 Наиболее полно опубликованы в кн. *Iran*.
- 342 См.: *Дьяконов*, *Хамсе*; *Персидские миниатюры*, илл. 3, 4.
- 343 Основные работы, посвященные творчеству Бехзада: T. W. Arnold, Bihzad and his paintings in the Zafar-Namah, M. S., London, 1930; E. Kühnel, Bihzad (III конгресс); Г. А. Пугаченкова, Кемаледдин Бехзад («Звезда Востока», 1948, № 9); R. Ettinghausen, Bihzad (Encyclopedie de l'Islam, nouvelle, éd., t. I, livre 19—20, Leiden — Paris, 1959—1960); R. Pinder-Wilson, Bihzad (Encyclopedia of world art, v. 2, New York — Toronto — London, 1958); *Mostafa*, *Miniatures*.
- 344 См.: *Robinson*, BL, pp. 26—61; его же *PMP*, pp. 94—100; *Персидские миниатюры*, стр. 10.
- 345 См.: *Gray*, PP, p. 107.
- 346 Рукопись 1479 г. — *ГПБ*, Dorn 337; рукопись 1491 г. — *ГПБ*, ПНС — 83; рукопись 1508 г. — *ГПБ*, Dorn 340. См.: *Персидские миниатюры*, илл. 9—17, 26—29.
- 347 См.: *Grube*, MPP, p. 64, pl. 45.
- 348 См.: *Robinson*, BL, pl. VI; его же, PP, pl. 11—12.
- 349 *Пилулевская* и др., стр. 138.
- 350 См. стр. 92.
- 351 *Wilkinson*, pl. 28.
- 352 Там же, pl. 26.
- 353 Сходный мотив см.: *SPA*, Vol. V, pl. 575.
- 354 См.: *Dimand*, *Handbook*, p. 162, fig. 97.
- 355 См.: «Ceramica irachena del IX—X secolo». — Musee Nazionale d'arte Orientale, Roma, 1968.
- 356 См.: *Art musulman*, pl. 8; *Mostafa*, *Ceramics*, p. 35.
- 357 См.: *Islamic Pottery*, pl. 4.
- 358 *Lane*, *Early*, (цветн. табл.); *SPA*, Vol. V, pl. 603.
- 359 *Art musulman*, pl. 12.
- 360 Там же, pl. 11.
- 361 *Lane*, *Early*, pl. 48—51.
- 362 Опубликован в «Orientalische Steinbücher und persische Faiancetechnik», von Ritter, F. Ripka F. Sarre und V. Winderlich, 1931.
- 363 Существует мнение, что роспись люстром имитировала золотые и серебряные сосуды, запрещенные исламом. Действительно, в формах некоторых керамических сосудов 8—12 вв. видно влияние металлических прототипов. Однако сама по себе люстровая роспись настолько эстетически оригинальна, что представляет вполне самостоятельное и значительное художественное явление.
- 364 Воспроизводилось неоднократно. См.: *Lane*, *Early*, pl. 55A; «Museum für Islamische Kunst». Berlin, Katalog 1971, Taf. 50.
- 365 Воспроизводилось неоднократно. См.: *Lane*, *Early*, pl. 53; *Wilkinson*, pl. 56.
- 366 См.: *Lane*, *Early*, pl. 62.
- 367 См.: *Дьяконова*, илл. 37.
- 368 Воспроизводилось неоднократно. См.: *Lane*, *Early*, pl. 55; *SPA*, Vol. V, pl. 638.
- 369 См.: *SPA*, Vol. V, pl. 637 A, B.
- 370 *МИИВ*, 53/II.
- 371 *МИИВ*, 51/II.: см.: *ГМБФ*.
- 372 См.: *SPA*, Vol. V, pl. 700; *Lane*, *Early*, pl. 61; *ВНИ*, кн. 2, табл. 51.
- 373 *Якубовский*, *Ваза*; см. также: *Art musulman*, pl. 20; *Дьяконова*, илл. 42.
- 374 *Кверфельдт*, *Керамика*, стр. 43.
- 375 См.: *Дьяконова*, илл. 39. Близкая по композиции и мотивам узора чаша принадлежит Тегеранскому национальному музею (см.: *Pope*, pl. 128).
- 376 *МИИВ*, 729/II.
- 377 *Wilkinson*, pl. 63.
- 378 *SPA*, Vol. V, pl. 663 A.
- 379 *Art musulman*, pl. 26; *SPA*, Vol. V, pl. 653.
- Аналогичный мотив в люстровой технике выполнен на рейской чаше, принадлежащей Метрополитен-музею в Нью-Йорке.
- 380 См.: *Дьяконова*, илл. 40.
- 381 См.: *Glück*, *Diez*, taf. XXVIII.
- 382 См.: *SPA*, Vol. V, pl. 664; *Dimand*, *Handbook*, p. 369, fig. 236.
- Совмещение двух эпизодов легенды о Бахрам Гуре и Азаде видим мы на блюде «минаи», воспроизведенном в книге III конгресс, табл. LXXXI.
- 383 *МИИВ*, 4427/II.
- 384 См.: *Rivière*, pl. 45; *Art musulman*, pl. 27.
- 385 См.: *Дьяконов*, *Сосул*.
- 386 См.: *SPA*, Vol. V, pl. 692 C.
- 387 См. *SPA*, Vol. V, pl. 674—675, *Pope*, pp. 132—133.
- 388 *Rivière*, pl. 35; R. Hobson, The Eumorfopoulos collection catalogue of the Chinese, Corean and Persian Pottery and Porcelain, vol. 6, London, 1928, pl. LXVI (цвет); *Art musulman*, pl. 19; *Lane*, *Early*, pl. 64-B. Блюдо это, находившееся в коллекции Эморфопулоса, в дальнейшем поступило в Галерею искусств Фрир в Вашингтоне.
- 389 *Guest*, *Ettinghausen*. Впервые предположение о связи сюжета блюда с поэмой Низами высказал E. Kühnel в статье «Datierete persische Faenecen», опубликованной «Jahrbuch der asiatischen Kunst», vol. I (1924).
- 390 *Lane*, *Early*, pl. 62 B.

- 391 Музей азербайджанской литературы им. Низами в Баку, № 39: см.: Дьяконов, Блюдо.
- 392 Орбели, Тревер, табл. 18.
- 393 Дьяконов, ПЭР, стр. 199.
- 394 См.: Lane, Early, pl. 63 A.
- 395 См.: SPA, Vol. V, pl. 707 C; вариант: там же, pl. 773 B. Крылатые «ангелы», поддерживающие «нимб» над головой правителя, изображены на североиракской миниатюре в «Книге песен» 1218/19 г. (см.: Ettinghausen, AM., S. 65).
- 396 Чаша принадлежит Метрополитен-музею в Нью-Йорке (см.: Dimand, Handbook, p. 187, fig. 118).
- 397 Например, очень изящная роспись на чаше, принадлежащей Музею Виктории и Альберта в Лондоне (см. Lane, Early, pl. Д — цветная); см. также А. Н. Куве, История фаянса, Берлин, 1923, табл. I; Mostafa, Ceramics, p. 36. Несколько чаш «минаи», в узоре которых изображен правитель на троне, имеется в собрании МИНВ.
- 398 См.: SPA, Vol. V, pl. 686, 687, а также III конгресс, табл. LXXXII.
- 399 См. SPA, Vol. V, pl. 642.
- 400 См. SPA, Vol. V, pl. 663 B. Изображение слона, несущего паланкин с сидящей в нем фигурой, см.: Art musulman, pl. 14.
- 401 Блюдо «минаи» с изображением трех всадников, крылатых сфинксов и фигур беседующих людей хранится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, см.: Lane, Early, pl. 68 B; Pope, p. 130.
- 402 См. SPA, Vol. V, pl. 667.
- 403 Например, в росписи «минаи» тончайшей работы на чаше, хранящейся в МИНВ 729/II. На чаше «минаи» в Музее Виктории и Альберта в Лондоне всадники с поднятыми вверх руками изображены по сторонам дерева (см.: SPA, Vol. V, pl. 657-B).
- 404 См.: Rivière, pl. 59; Art musulman, фронтиспис.
- 405 Mostafa, Ceramics, p. 41.
- 406 См.: Lane, Early, pl. 82.
- 407 МЭВИ, БВ 700; Вязьмитина, № 18 (табл. II). Кувшин с ажурным узором, фигурами крылатых сфинксов и оленей, датированный 1215 г., принадлежит Метрополитен-музею в Нью-Йорке (см.: Lane, Early, pl. 83 B; Dimand, Handbook, p. 180, fig. 113).
- 408 МИНВ. 57 II; см. ГМБК.
- 409 См.: SPA, Vol. V, pl. 766; Glück, Diez, Taf. XXVII.
- 410 Mostafa, Ceramics, p. 39.
- 411 См.: Glück, Diez, Taf. 407; Lane, Early, pl. 53.
- 412 Mostafa, Ceramics, p. 40.
- 413 SPA, Vol. V, pl. 739.
- 414 Wilkinson, pl. 54.
- 415 Там же, pl. 72.
- 416 См.: Смирнов.
- 417 Meisterwerken, Bd II.
- 418 SPA, Vol. III (статья: R. Narari, «Metalwork after the Early Islamic Period» и др., pp. 2466—2529; Vol. VI, pl. 1276—1396).
- 419 Р. В. Кинжалов, В. Г. Луконин, Памятники культуры сасанидского Ирана, Л., 1960, стр. 21, табл. 17, 18.
- 420 См.: Смирнов, № 127 (табл. LXXI), № 128 (табл. LXXII) и др.
- 421 См.: Орбели, Тревер, табл. 70—72.
- 422 См.: Пугаченкова, Ремпель, стр. 152, илл. 130.
- 423 См.: В. В. Бартольд, Восточно-иранский вопрос, Петербург, 1922, стр. 379.
- 424 Кувшин найден близ гробницы последнего омейядского халифа Марвана II, и поэтому, вероятно, относится к первой половине 8 в. Этому кувшину специальную статью посвятил F. Sarre — «Die Bronzekanne des Kalifen Merwân II im arabischen Museum in Kairo (Ars Is., Vol. I, S. 10—16, Fig. 1—6. См. также: Dimand, Handbook, p. 134; М. Мустафа, Лучшие художественные произведения мусульманской культуры, Каир, 1959, № 28 (на арабск. яз.).
- 425 См.: Dimand, Handbook, p. 134, fig. 75.
- 427 См.: Орбели, Тревер, табл. 75—76; Meisterwerken Bd II Taf. 131, 132.
- 428 См.: Pope, pl. 95.
- 429 См.: Diez, Iranische, S. 215.
- 430 См.: Dimand, Handbook, p. 138, fig. 79.
- 431 Н. И. Веселовский, Гератский бронзовый котелок, Спб., 1910; Р. Кесати, Гератский бронзовый котелок 1163 г. (ПЭР, стр. 237—246); Пугаченкова, Афганистан, стр. 132; котелок неоднократно воспроизводился в отечественных и зарубежных изданиях.
- 432 См.: Дьяконова, илл. 36; см. также: Glück, Diez, Taf. 444A.
- 433 См.: Museum für Islamische Kunst, Berlin. Katalog, 1971, Taf. 7.
- 434 См. SPA, Vol. VI, pl. 1314, A, B.
- 435 См.: SPA, Vol. VI, pl. 1324.
- 436 См.: Dimand, Handbook, pp. 139—140, fig. 81; Pope, p. 97.
- 437 См.: Diez, Iranische, S. 223.
- 438 Гюзальян, Бронзовый кувшин, 1182 г. ПЭР, стр. 227—236.
- 439 Scerrato, pp. 56—58.
- 440 См.: Kühnel, Handbuch, S. 438.
- 441 Mostafa, N. 46.
- 442 См.: SPA, Vol. VI, pl. 1321 A, B.
- 443 См.: SPA, Vol. VI, pl. 1277.
- 444 См.: SPA, Vol. VI, pl. 1309C.
- 445 См.: SPA, Vol. VI, pl. 1287 B., 1313B; Kühnel, Klein-kunst, S. 146, Ab. 111.
- 446 См.: Pope, p. 99.
- 447 См.: Дьяконова, илл. 35; SPA, Vol. VI, pl. 1304 A, B.
- 448 Орбели, стр. 297.
- 449 Курильницы в форме барсов или львов находятся в Лувре (SPA, Vol. VI, pl. 1297), в Музее Виктории и Альберта в Лондоне (Diez, Iranische, S. 219), в Археологическом музее Тегерана и две в Метрополитен-музее Нью-Йорка, из которых на одной надпись, содержащая имя мастера Джабара ибн Мухаммада ибн Али и дата — 1181/82 (Dimand, Handbook, p. 138, fig. 80, p. 306, fig. 231).
- 450 См.: Dimand, Handbook, pp. 135—136.
- 451 См.: SPA, Vol. VI, pl. 1316.
- 452 См.: SPA, Vol. VI, pl. 1317C, D.
- 453 См.: Glück, Diez, Taf. 452, 453.
- 454 Например, чаша 14 в. с инкрустацией серебром в коллекции Метрополитен-музея в Нью-Йорке (см.: Dimand, Handbook, p. 153, fig. 92).
- 455 МЭВИ, БВ 151; Вязьмитина, № 416 (табл. XIV).
- 456 Книга Марко Поло, М., 1956, стр. 66. Перевод со старофранцузского.
- 457 См.: Dimand, Handbook, p. 262, fig. 171.
- 458 См.: SPA, pl. 987.
- 459 См.: Glück, Diez, Taf. 356. Пугаченкова, Афганистан (стр. 126, 128—130) считает, что в узоре этого «хорасанского ковра» слились две традиции художественного ткачества: городская и кочевническая. Ряд советских и зарубежных авторов обращает внимание на близость мотивов иранского текстиля 8—10 вв. с согдийским искусством.
- 460 См.: Schmidt.
- 461 См.: Pope, p. 106.
- 462 См.: ВИС, т. IV, М., 1958, стр. 563.
- 463 См.: Пугаченкова и др., стр. 329—333.
- 464 Pope, Architecture, pp. 206—235; Воронина, ВИА, стр. 169—179.
- 465 См.: SPA, Vol. II, pp. 1191—1201; Vol. IV, pl. 473—477. L. Honarfar, Historical monuments of Isfahan, Teheran, 1958; «Isfahan Pearl of Persia», New York, 1966.
- 466 См.: Diez, Die Kunst.
- 467 См.: SPA, Vol. II, pp. 1235—1240; Vol. IV, pl. 493.
- 468 См.: Binyon; А. Ю. Казиев, Миниатюры рукописи «Хамсе» Низами, Баку, 1964. Отдельные миниатюры из этой рукописи неоднократно воспроизводились в общих изданиях по искусству.
- 469 См.: Stichoukine, MS, pp. 52—122.
- 470 См.: Robinson, BL, pp. 88—125.

- ГЭ VP—999; см.: *Персидские миниатюры*, илл. 41.
- ЛОИВ, Д—212; см.: *Guest*, p. 16.
- См.: *Guest*, pl. 2—26.
- МИИВ 769 II, 770 II, 771 II.
- ГНБ, ТИС—56.
- См.: Живопись средневекового Востока. Каталог выставки, Л., 1967, № 131.
- См.: *Stchoukine*, MS, p. 101, pl. IX.
- ЛОИВ, В—1200.
- Stchoukine*, MS, p. 195.
- Как в этом, так и в других случаях сходство явлений в истории культуры и искусства народов Азии и Европы говорит о единстве мирового художественного процесса, но не о тождестве его проявлений. Поэтому не следует механически переносить терминологию, выработанную для конкретно-исторических явлений западноевропейской культуры, на процессы, протекавшие в искусстве народов Востока. Этим нивелируется реальная специфика национальной художественной культуры, умаляется ее особое место и значение в истории цивилизации. Для истории искусства народов Ближнего и Среднего Востока нужны свои термины и определения, в которых должно отразиться и то общее, что связывает ее с мировой художественной культурой, и то специфическое, что отражает ее своеобразие — неповторимость вклада этих народов в мировую сокровищницу искусства.
- См.: *Stchoukine*, MS, pp. 111—112, pl. LII—LVII.
- См.: *Stchoukine*, MS, p. 29.
- См.: *Guirlande*, pp. 60—61.
- См.: *Ашрафи*, стр. 49—65.
- См.: *Stchoukine*, MS, p. 110, pl. XLI.
- См.: *Robinson*, BL, pp. 97—102, pl. XIV.
- См.: *Guirlande*, pp. 90—91.
- ГНБ, Dorn 362. См.: *Восток*, табл. V, стр. 128, 288, 336, 352, 432.
- ГНБ, ПНС — 389. См.: *Ашрафи*, стр. 66—73.
- См.: *Gray*, PP., p. 153.
- ГНБ, Dorn 334 и ПНС — 382; см.: Гюзальян и Дьяконов, *Рукописи*, стр. 48—57; они же, *Миниатюры*, табл. 28—31 и фронтиспис (цветной); *Stchoukine*, MS, pp. 121—122.
- ГНБ, ПНС — 86. См.: *Ашрафи*, стр. 75—85.
- См.: *Stchoukine*, PMA, p. 135, pl. I—V, p. 140, pl. XVI—XIX.
- См.: *Казим-Азмед*, стр. 186—189, а также *Stchoukine*, MS, pp. 26—51.
- См.: *Stchoukine*, MS, pp. 127—128, pl. XL, XLII, XLIII.
- См.: *Gray*, PP., p. 143.
- См.: *Stchoukine*, MS, pl. XLII.
- МИИВ, 1961/II. См.: *Ашрафи*, стр. 24, 23.
- ГНБ, Dorn 489, лл. 63 б и 64 а.
- См.: *Stchoukine*, MS, pp. 89—90; *Персидские миниатюры*, стр. 23, илл. 45, 46.
- ГНБ, ПНС — 109; см.: *Ашрафи*, стр. 24—29.
- См.: *Stchoukine*, MS, pp. 86—87, pl. XXIV.
- См.: *Ашрафи*, стр. 6—7; *Stchoukine*, MS, p. 87. Миниатюры эти неоднократно воспроизводились: см. ВНИ, кн. 2, стр. 121; *Martin*, vol. II, pl. 116—117; *Glück*, *Dies*, Taf. 513; *Персидские миниатюры*, илл. 42—43.
- ГНБ, Dorn 429 и Dorn 426. См.: *Ашрафи*, стр. 9—13, 31—37.
- См.: *Robinson*, BL, p. 145, pl. XXXIII; они же, *РМР*, p. 61, pl. 26.
- ГНБ, ПНС—106. См.: *Персидские миниатюры*, стр. 25, илл. 53, 54, 56.
- См.: *Robinson*, BL, p. 147—158, p. 136, pl. XXXIV—XXXV.
- См.: *Stchoukine*, PMA, pl. IX.
- См.: *Kühnel*, MM, Taf. 63; *Денике*, *Живопись*, стр. 129, табл. 44.
- ГЭ, VP 701; *Персидские миниатюры*, илл. 52.
- ЛОИВ, С—50; см.: Гюзальян и Дьяконов. *Рукописи*, стр. 31—35; они же, *Миниатюры*, табл. 23; *Stchoukine*, MS, N. 175.
- О творчестве художника Мухаммади см.: *К. Керимов*, *Азербайджанский художник XVI в. Мухаммади* (сб. «Искусство Азербайджана», X, Баку, 1964) и общие работы по миниатюре Ближнего и Среднего Востока. О Садик-беке Афшаре см.: *Казиев*; *он же*, О некоторых миниатюрах Садик-бека Афшара и его трактате о живописи («Проблемы востоковедения», 1959, № 4); *Садик-бек*; *Stchoukine*, PMA, pp. 76—78, pl. XXVIII—XXXI.
- См.: *Stchoukine*, PMA, pl. VI.
- Кроме общих трудов названных исследователей см.: *F. Sarre*, *Riza Abbasi ein persischer Miniaturmaler* («Kunst und Künstler», 1911); *Ф. А. Розенберг*, *Персидская миниатюра конца XVI века, работа Али Риза-и Аббаси* («Известия Российской Академии истории материальной культуры», т. II, Пр., 1922); *J. Goleaux-Thonel*, *Agâ Riza ou Riza'Abbasi?* («Melange de philologie orientale», Liège-Louvain, 1932); *J. Hubbart*, *Ali-Riza-Abbasi* (*Ars Is.*, IV, 1937); *A. Chaghatai*, *Aga Riza, Riza-i Abbasi, Ali Riza* («Islamic Culture», Hyderabad, 1938); *Kühnel*, *Arbeiten*.
- См.: *Stchoukine*, PMA, pp. 85—133. *Персидские миниатюры*, стр. 26—30.
- Казим-Азмед*, стр. 191.
- Насрулла Фелсефи*, «Жизнь шаха Аббаса I» (на перс. яз., цит. по кн. «Искусство Азербайджана», X, Баку, 1964, стр. 24).
- См.: *Gray*, PP., p. 161.
- Шандровская*; *Stchoukine*, PMA, pl. XXXIIa; *А. Иванов*, *Риза-и Аббаси. Девушка в меховой шапке, 1602—1603* («Эрмитаж», М., 1964, № 86); *Персидские миниатюры*, илл. 61.
- См.: *Stchoukine*, PMA, pl. XXXIIb; *Персидские миниатюры*, илл. 51.
- См.: *Kühnel*, MM, Taf. 76; *Stchoukine*, PMA, pl. XXXII в. Близок по стилю подписной рисунок с датой — 1610 в музее Фицульяма в Кембридже (см.: *Robinson*, PP. pl. 31; *Stchoukine*, PMA, pl. XXXIIIa).
- См.: *Kühnel*, MM, Taf. 84, а.
- См.: *Kühnel*, *Arbeiten*, S. 123, Abb. I.
- МИИВ, 1803/VI. См.: ВНИ, т. II, кн. 2, табл. 59; «Искусство народов Востока». Путеводитель-очерк, М., 1968, илл. 112.
- См.: *Stchoukine*, PMA, pl. XXXVII.
- ГЭ, VP 740; см.: *Дьяконова*, илл. 56 (правая сторона разворота); *Stchoukine*, PMA, pl. XXXVIII—XXXIX; *Персидские миниатюры*, илл. 59, 60 (цветные).
- См.: *Kühnel*, *Arbeiten*, S. 126—127, Abb. 4.
- См.: *Kühnel*, MM, Taf. 80; *Diamond*, *Handbook*, p. 359, fig. 223.
- МЗВИ, БВ 720. См.: *Крачковская*, табл. IV; *Вязмитина*, № 480, табл. XVI.
- См.: *Kubickova*, S. 66—67, Taf. 42.
- См.: *Kühnel*, *Handbuch*, S. 505.
- ГНБ, Dorn 489, л. 73-б. Воспроизведена: *Денике*, *Живопись*, табл. 49; *Kühnel*, MM, Taf. 83, *Персидские миниатюры*, стр. 28—29, илл. 65.
- См.: *Персидские миниатюры*, стр. 28—29, илл. 65.
- ЛОИВ, Д—181, л. 17; *Персидские миниатюры*, стр. 29, илл. 62.
- ЛОИВ, Д—181, лл. 10 и 11; *Персидские миниатюры*, илл. 63, 64.
- ГНБ Dorn 489, л. 74-а; *Персидские миниатюры*, илл. 66.
- См.: *Stchoukine*, PMA, pp. 124—125.
- См.: *Stchoukine*, PMA, pp. 62—72.
- См.: *Денике*, *Живопись*, табл. 50.
- См.: *Kubickova*, S. 65, Taf. 36.
- См.: *Stchoukine*, PMA, pp. 53—56.
- См.: *Stchoukine*, PMA, pp. 57—60.
- См.: *Gray*, PP., p. 169.
- ЛОИВ, Д—181, л. 6; *Персидские миниатюры*, илл. 70.
- См.: *Stchoukine*, PMA, pp. 79—80; *Персидские миниатюры*, илл. 71—73.
- МИИВ, 595/II.

- 547 ГИБ, Dorn 333; См.: Гюзальян, Дьяконов, *Рукописи*, стр. 72—87; они же, *Миниатюры*, табл. 35—45.
- 548 См.: *Stchoukine*, PMA, pp. 42—43.
- 549 МЗВИ, БВ 725; См.: *Кракковская*, стр. 43, табл. II. Уточненную Л. Гюзальяном дату любезно сообщил А. В. Крыжицкий.
- 550 ГИБ, ПНС — 381. См.: Гюзальян, Дьяконов, *Рукописи*, стр. 88—91; они же, *Миниатюры*, табл. 46—48.
- 551 См.: *Robinson*, PP, pl. 35—35a.
- 552 См.: *Stchoukine*, PMA, p. 60—61.
- 553 См.: *Альбом миниатюр*, стр. 44—55.
- 554 См.: *Альбом миниатюр*, табл. 83—89.
- 555 См.: *Альбом миниатюр*, стр. 55—58, табл. 95—102. См. также *Персидские миниатюры*, илл. 75, 76.
- 556 См.: *Stchoukine*, PMA, p. 43, 45.
- 557 *Daridan*, *Stelling-Michaud*; они же, *La peinture sélévide au Techehel Soutoun à Isfahan* («*Revue des arts Asiatiques*», 1929—1930, t. VI); *Денике*, *Живопись*, стр. 141—142; «*Isfahan Pearl of Persia*», New York, 1966, pl. 37, 43, 70.
- 558 Нанно, вывезенные из исфаханских дворцов, хранятся в Метрополитен-музее в Нью-Йорке (см. *Dimand*, *Handbook*, pp. 210—211, fig. 138; *Wilkinson*, pl. 87); в Лувре (см.: *Kühnel*, *Handbuch*, S. 499); в Музее Виктории и Альберта в Лондоне (см.: «*Isfahan Pearl of Persia*», pl. 36); Государственному музею в Берлине принадлежат изразцы первой половины 17 в. с изображением двух женщин (см. «*Staatliche Museen zu Berlin*», Leipzig, 1963, Taf. 139). Отдельные изразцы с фигурными изображениями, представляющие фрагменты больших композиций, имеются во многих музеях мира.
- 559 *Кверфельдт*, стр. 264.
- 560 См.: *Дьяконова*, илл. 45.
- 561 См.: *Art musulman*, pl. 70.
- 562 См.: *Glück*, *Diez*, Taf. 367; *SPA*, Vol. VI, p. 1011.
- 563 МИНВ, 606/II. См.: ГИМК. Куски шелковой ткани того же рисунка имеются в МЗВИ (см. *Вязьмитина*, № 504, табл. XXI) и в Метрополитен-музее в Нью-Йорке (см.: *Dimand*, *Handbook*, p. 374, fig. 224). Ткань шелковая 16—17 вв. с изображением пешего воина, ведущего пленницу (светлый рисунок на красном фоне), находится в коллекции Музея декоративного искусства в Париже (см. *Art musulman*, pl. 65).
- 564 Воспроизводилась во многих общих трудах по искусству Востока. См.: *Kühnel*, *Handbuch*, Taf. XI; VIII, кн. 2, табл. стр. 96; Государственная Оружейная палата Московского Кремля, М., 1954, стр. 342—345.
- 565 См.: *Art musulman*, pl. 66; другой фрагмент этой ткани находился в коллекции Ф. Зарре (см.: *Glück*, *Diez*, Taf. 364) и, по-видимому, впоследствии попал в Метрополитен-музей Нью-Йорка (см.: *Dimand*, *Handbook*, p. 266).
- 566 Известны также имена других ткачей-художников: Хусайна, жившего на рубеже 16—17 вв., Абдаллаха, Ибн Мухаммада, Муизз ад-Дина, Сайфи-и Аббаси (см.: *Dimand*, *Handbook*, p. 267).
- 567 См.: *Кверфельдт*, табл. III.
- 568 См.: *Dimand*, *Handbook*, p. 265, fig. 173.
- 569 *SPA*, Vol. VI., pl. 1019.
- 570 См.: *Кверфельдт*, табл. II.; *Н. Пирвердян*, О времени изготовления одной персидской ткани. — «*Сообщения Государственного музея Ленина Эрмитажа*», XXX, Л., 1969, стр. 39—41.
- 571 См.: *Дьяконова*, илл. 53.
- 572 См.: *Art musulman*, pl. 68.
- 573 Халат Венского музея искусства и промышленности, украшен фигурами правителя на троне и приближенных (см.: *Glück*, *Diez*, Taf. XXIV); вышивка с мотивами эпико-поэтического содержания имеется в коллекции Музея Виктории и Альберта в Лондоне (см.: *Kühnel*, *Handbuch*, S. 506).
- 574 К коврам тебризской «школы» относят: ковер с датой 1522/23 или 1542/43, хранящийся в Польди-Пец-
- цолли музее в Милане; ковер, возможно, самого начала 16 в., в коллекции Пауля Гетту (США); замечательный по богатству и живости узора «звериный» ковер Музея декоративного искусства в Париже (*Art musulman*, pl. 79) и многие другие (см.: *Erdmann*, Taf. 49—66).
- 575 См.: «*Meisterwerken*», Bd I, Taf. 42; *Glück*, *Diez*, Taf. 374—375; *Kühnel*, *Handbuch*, S. 509; *SPA*, Vol. VI, pl. 1191—1192; *Erdmann*, Taf. 67—69.
- 576 См.: *Art musulman*, pl. 80.
- 577 В качестве примеров назову ковер в коллекции Музея декоративного искусства в Париже (см.: *Art musulman*, pl. 84); превосходный ковер со светлым фоном среднего поля в коллекции Музея прикладного искусства в Вене (см.: *Glück*, *Diez*, Taf. XXV). См. также: *Erdmann*, Taf. 70—78.
- 578 См.: *Glück*, *Diez*, Taf. 382.
- 579 *M. Dimand*, A Persian Garden Carpet, in the Jaipur Museum (*Ars Is.*, vol. VIII, pl. I, 1940).
- 580 См.: *Glück*, *Diez*, Taf. 379.
- 581 См.: *Кверфельдт*, табл. V.
- 582 См.: *Дьяконова*, илл. 48, 49.
- 583 См.: *Вязьмитина*, № 60, табл. V.
- 584 См.: *Dimand*, *Handbook*, p. 209, fig. 137.
- 585 Например, в Метрополитен-музее Нью-Йорка (см.: *Wilkinson*, pl. 97).
- 586 См.: *Кверфельдт*, *Керамика*, табл. 18.
- 587 См., например, блюдо в коллекции Музея декоративного искусства в Париже (*Art musulman*, pl. 38), в Метрополитен-музее Нью-Йорка (*Dimand*, *Handbook*, p. 212, fig. 139).
- 588 Например, принадлежащие ГЭ вещи с росписью под лаком (см.: *Дьяконова*, илл. 54, 55); дверь с росписью на филонках, хранящаяся в Метрополитен-музее в Нью-Йорке (см.: *Dimand*, *Handbook*, p. 122, fig. 68) и др.
- 589 Инициатива издания иранской живописи XIX в. принадлежит советскому ученому Ш. Я. Амиранавили (Иранская живопись XIX в., Тбилиси, 1940). В 1950-х гг. к этим вопросам обращаются Б. Робинсон (Англия) и Р. Эттингхаузен (США). Сотрудник Эрмитажа А. Т. Адамова в 1965 г. на сессии, посвященной истории живописи стран Азии, прочла доклад «Об изучении иранской живописи XVIII—XIX вв.» (см.: «*Тезисы докладов*», Л., 1965, стр. 48—50). Воспроизведение некоторых портретных миниатюр см.: *Kubickova*, Taf. 44—49.
- 590 *И. С. Брагинский*, Из истории таджикской народной поэзии, М., 1956, стр. 316.
- 591 *Н. И. Конрад*, Запад и Восток, М., 1966, стр. 296. С именем академика Конрада связаны важнейшие достижения советских историков, работающих над проблемой «Восточного Возрождения». Не касаясь этого сложного социологического вопроса во всей его полноте, отмечу, что ученые, занимающиеся проблемой «Восточного Возрождения», много сделали для раскрытия классовых противоречий, определявших развитие культуры феодального Востока. К этим вопросам привлечено сейчас внимание и многих советских ученых, изучающих западноевропейское средневековье. В этом отношении очень интересна книга М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965). Автором последовательно проведена мысль о том, что Ренессанс в Западной Европе подготовился постепенно в недрах средневековья, и поэтому в творчестве Рабле проявилась «основная, большая линия борьбы двух культур, то есть борьба народной культуры с официальным средневековьем» (стр. 475). Таким образом, советские ученые, изучая средневековую историю разных стран и континентов, открывают сходные закономерности в развитии культуры, литературы и искусства, выявляют единство не только социально-экономического, но и культурно-художественного развития человечества.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

РИСУНКИ В ТЕКСТЕ

1
Голова мужчины.
Прорисовка детали росписи
из дворца Джаусак в Самарре.
9 в.

2
Голова девушки.
Прорисовка детали миниатюры
из рукописи «Макамат» аль-Харири.
1237 г.
Национальная библиотека, Париж

3
Голова мужчины.
Прорисовка детали миниатюры
из рукописи «Макамат» аль-Харири.
1222 г.
Национальная библиотека,
Париж

4
Мечеть Омейядов в Дамаске.
Начало 8 в.
План

5
Мечеть аль-Акса в Иерусалиме.
8 в.
Реконструкция

6
Площадь Харам аш-Шариф
в Иерусалиме.
План

7
Замок Хирбат аль-Мафджар.
8 в.
План

8
Дворец Балькувара в Самарре.
9 в.
План

9
Блюдо глазурованное.
10 в.
Прорисовка

10
Блюдо люстровое.
10 в.
Прорисовка.
Лувр

11
Блюдо глазурованное.
10 в.
Прорисовка.
Музей Фицуильяма
Кембридж

12
Мечеть Ибн Тулуна в Каире.
9 в.
План

13
Мечеть Сиди Окбы в Кайруане.
7—9 вв.
План

14
Рельеф на камне из Махдии.
10 в.
Прорисовка

15
Мечеть аль-Хакима в Каире.
10—11 вв.
Реконструкция

16
Блюдо люстровое 11—12 вв.
Прорисовка.
Музей исламского искусства,
Каир

17
Ваза люстровая.
11—12 вв.
Прорисовка.
Музей исламского искусства,
Каир

18
Мечеть Хасана в Рабате.
12 в.
План

19
Медресе Бу Инания в Фесе.
14 в.
План

20
Мечеть султана Хасана в Каире.
14 в.
План

21
Джума-мечеть в Исфахане.

11—16 вв.
План

22
Комплекс гробницы имама Резы
в Мешхеде.
15 в.
План

23
Шахская мечеть в Исфахане.
1612—1630 гг.
План

ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ВКЛАДКАХ

1
Камал ад-Дин Бехзад.
Царь Дара и пастухи.
Миниатюра из рукописи «Бустан»
Саади.
1488 г.
Египетская национальная
библиотека,
Каир.

2
Конгская ткань с изображением
всадника (св. Георгия) 6—7 вв.
Музей изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина, Москва.

3
Блюдо с изображением всадника.
Египет.
11 в.
Музей исламского искусства,
Каир.

4
Блюдо люстровое
с изображением всадника.
Иран. 12 — начало 13 в.
Музей искусств,
Кливленд.

5
Блюдо серебряное с изображением
Бахрам Гура и Азаде.
Государственный Эрмитаж.

6
Блюдо «минаи» с изображением
Бахрам Гура и Азаде.

Иран. Начало 13 в.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

7
Блюдо «минаи» с изображением
Бахрам Гура и Азаде.
Иран. Начало 13 в.
Метрополитен-музей,
Нью-Йорк.

8
Танцовщицы.
Настенная роспись
из дворца Джаусак в Самарре.
9 в.
Реконструкция.
Музей турецкого
и исламского искусства,
Стамбул.

9
Абу-Зейд у правителя Мерва.
Миниатюра к макаме 38 из
рукописи «Макамат» аль-Харири.
13 в.
Ленинградское отделение
Института востоковедения
Академии наук СССР.

10
Мозаика мечети
Омейядов в Дамаске.
Начало 8 в.
Деталь.

11
Минареты мечети
аль-Джами аль-Кабир в г. Сана.
9—13 вв.

12
Двор мечети Омейядов в Дамаске.
Начало 8 в.

13
Фриз фасада
загородного замка Мшатта.
8 в.
Государственный музей,
Берлин.

14
Скульптура замка
Хирбат аль-Мафджар.
8 в.
Фрагмент.

15
Мозаика замка
Хирбат аль-Мафджар.
8 в.
Фрагмент.

16
Роспись из замка
Каср аль-Хайр аль-Гарби.
8 в.
Национальный музей,
Дамаск.

17
Настенная роспись
замка Кусейр-Амра.
8 в.

18
Водолей бронзовый в форме орла.
8 в.
Государственный Эрмитаж.

19
Сосуд бронзовый в форме утки.
Государственный Эрмитаж.

20
Минарет аль-Мальвия в Самарре.
9 в.

21
Рельеф арки ворот Талисмана
в Багдаде.
1221 г.

22
Резьба по стуку
из дома в Самарре.
9 в.
Фрагмент.
Иракский музей,
Багдад.

23
Миниатюра из «Книги песен».
1218/1219 гг.
Деталь.
Национальная библиотека,
Стамбул.

24
Сократ с учениками.
Миниатюра
из рукописи аль-Мубашшира
«Отборнейшие мудрые изречения
и красоты говорящего».
Первая половина 13 в.
Музей дворца Топкапы,
Стамбул.

25
Миниатюра из рукописи
«Калила и Димна». 1200—1220 гг.
Национальная библиотека,
Париж.

26
Невольничий рынок.
Миниатюра к макаме 34
из рукописи
«Макамат» аль-Харири.
13 в.
Ленинградское отделение
Института востоковедения
Академии наук СССР.

27
Миниатюра к макаме 13
из рукописи
«Макамат» аль-Харири.
13 в.
Ленинградское отделение
Института востоковедения
Академии наук СССР.

28
Миниатюра к макаме 29
из рукописи

«Макамат» аль-Харири.
13 в.
Ленинградское отделение
Института востоковедения
Академии наук СССР.

29
Миниатюра из рукописи
«Книга противоядий».
Конец 12 в.
Национальная библиотека,
Париж.

30
Миниатюра из рукописи
«Фармакология» Диоскорида.
1224 г.
Музей западного
и восточного искусства, Киев.

31
Йахья ибн Махмуд.
Миниатюра из рукописи
«Макамат» аль-Харири.
1237 г.
Национальная библиотека,
Париж.

32
Йахья ибн Махмуд.
Восточный остров.
Миниатюра из рукописи
«Макамат» аль-Харири.
1237 г.
Национальная библиотека,
Париж.

33
Йахья ибн Махмуд.
Беседа около деревни.
Миниатюра из рукописи
«Макамат» аль-Харири.
1237 г. Национальная библиотека,
Париж.

34
Ваза люстровая.
10 в.
Галерея Фрир, Вашингтон.

35
Сосуд глиняный
с рельефным узором.
11 в.
Иракский музей,
Багдад.

36
Кувшин глиняный в виде птицы.
10—11 вв.
Иракский музей,
Багдад.

37
Рельеф глиняного кувшина.
10 в.
Деталь.
Иракский музей,
Багдад.

38
Изделия из стекла.
Самарра.

9 в.
Иракский музей,
Багдад.

39
Рельеф глиняного кувшина.
10 в.
Деталь.
Иракский музей,
Багдад.

40
Блюдо люстровое.
13 в.
Лувр.

41
Блюдо глазурованное.
12 в.
Метрополитен-музей,
Нью-Йорк.

42
Шуджа ибн Ман.
Кувшин бронзовый с гравировкой
и инкрустацией.
1232 г.
Британский музей,
Лондон.

43
Шуджа ибн Ман.
Кувшин бронзовый.
1232 г.
Деталь.

44
Шуджа ибн Ман.
Кувшин бронзовый.
1222 г.
Деталь.

45
Ткань шелковая.
13 в.
Государственный Эрмитаж.

46
Блюдо бронзовое,
инкрустированное серебром.
13 в.
Государственный Эрмитаж.

47
Блюдо бронзовое,
инкрустированное серебром.
13 в.
Деталь.
Государственный Эрмитаж.

48
Блюдо бронзовое,
инкрустированное серебром.
Изображены несторианские
священнослужители.
Государственный Эрмитаж.
Деталь.

49
Блюдо бронзовое
с изображением несторианских
священнослужителей,
инкрустированное серебром.
Государственный Эрмитаж.

50
Мухаммад ибн аз-Зайн.
«Баптистерий св. Луи»,
Бронза.
Конец 13 — начало 14 в.
Лувр.

51
Сосуд бронзовый,
инкрустированный серебром.
13 в.
Деталь. Коллекция Аренберга,
Брюссель.

52
Сосуд бронзовый с инкрустацией.
13—14 вв.
Деталь.
Музей искусства народов Востока,
Москва.

53
Сосуд стеклянный. 14—15 вв.
Государственный Эрмитаж.

54
Писец.
Миниатюра из рукописи
«Послания братьев чистоты».
1287 г.
Деталь.
Библиотека Сулеймание.
Стамбул.

55
Джунайд аль-Султани.
Единоборство.
Миниатюра из рукописи «Хамсе»
Хаджу-и Кермани.
1396 г.
Британский музей,
Лондон.

56
Джунайд аль-Султани.
Хумаю у замка Хумаюн.
Миниатюра из рукописи «Хамсе»
Хаджу-и Кермани.
1396 г.
Британский музей,
Лондон.

57
Мечеть Ибн Тулуна в Каире.
9 в.

58
Ворота Баб аль-Футух в Каире.
11 в.

59
Ворота Баб аз-Зувайла в Каире.
11 в.

60
Молитвенный зал мечети
Сиди-Окбы в Кайруане.
9 в.

61
Резная пластина
из слоновой кости,

11—12 вв.
Национальный музей (Барджелло),
Флоренция.

62
Фриз из дворца Фатимидов.
Резьба по дереву.
11 в.
Деталь.
Музей исламского искусства,
Каир.

63
Резная пластина из кости.
11—12 вв.
Государственный Эрмитаж.

64
Резная пластина из дерева.
11—12 вв.
Государственный Эрмитаж.

65
Блюдо люстровое.
12 в.
Частное собрание,
Лион.

66
Са'д. Блюдо люстровое.
11 в.
Музей Виктории и Альберта,
Лондон.

67
Блюдо люстровое.
11 в.
Музей исламского искусства,
Каир.

68
Блюдо люстровое.
10—12 вв.
Фрагмент.
Государственный Эрмитаж.

69
Блюдо люстровое.
11 в.
Музей исламского искусства,
Каир.

70
Блюдо люстровое.
10—12 вв.
Фрагмент.
Государственный Эрмитаж.

71
Кувшин из горного хрусталя.
10—11 вв.
Музей Виктории и Альберта,
Лондон.

72
Кувшин из горного хрусталя.
11 в.
Государственный Эрмитаж.

73
Гриффон бронзовый.
11—12 вв.

Кампосанто,
Пиза.

74
Ткань шелковая.
11—12 вв.
Государственный Эрмитаж.

75
Настенная живопись из Фустата.
11 в.
Фрагмент.
Музей исламского искусства,
Каир.

76
Миниатюра. 11 в.
Музей исламского искусства,
Каир.

77
Лампа стеклянная
с эмалевой росписью.
14 в.
Государственный Эрмитаж.

78
Миниатюра из рукописи
«История Байяда и Рийада».
13 в.
Библиотека Ватикана,
Рим.

79
Купол мечети в Таза.
1294 г.

80
Интерьер мечети
Кутубийа в Марракеше.
12 в.

81
Минарет и колонны мечети
Хасана в Рабате.
Конец 12 в.

82
Бахрам Гур,
сражающийся с драконом.
Миниатюра из рукописи
«Шахнаме» Фирдоуси.
1370 г.
Музей дворца Топкапы,
Стамбул.

83
Башня Кабуса близ Горгана.
1006/07 гг.

84
Минарет в Бистаме.
12 в.

85
Интерьер мечети в Наине.
960 г.
Деталь.

86
Джума-мечеть в Исфахане.
11—14 вв.
Деталь колонного зала.

87
Мавзолей хана Олджейту
в Сулании.
Начало 14 в.

88
Кавам ал-Дин Ширази.
Купол мечети Гаухар-Шад
в Мешхеде.
Начало 15 в.
Деталь.

89
Михраб Джума-мечети в Исфахане.
1310 г. Деталь.
Резьба по стуку.

90
Воин.
Резьба по стуку.
12—13 вв.
Частное собрание.

91
Резное стукое панно.
12 в.
Музей искусств в Филадельфии.

92
Резной стукое фриз.
Рей.
12—13 вв.
Частное собрание.

93
Голова воина.
Резьба по стуку.
12 в.
Метрополитен-музей,
Нью-Йорк.

94
Изразец
с изображением кормящей матери.
13 в.
Фрагмент.
Бывш. коллекция Мартина,
Стокгольм.

95
Стенная роспись.
12—13 вв.
Фрагмент.
Собрание Келекиана.

96
Изразец
с изображением женщины у дерева.
12—13 вв.
Музей исламского искусства,
Каир.

97
Изразец
с изображением «Оставление
иранцами крепости Фуруд».
12—13 вв.
Музей изящных искусств,
Бостон.

98
Густахам
перед волшебной фигурой.
Миниатюра из рукописи
«Шахнаме» Фирдоуси.
1333 г.

Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.

99
Смерть рыцарей Кай Хосрова.
Миниатюра из рукописи
«Шахнаме» Фирдоуси.
1330 г.
Музей дворца Топкапы,
Стамбул.

100
Бахрам Гур в гостях у крестьян.
Миниатюра из рукописи
«Шахнаме» Фирдоуси.
1341 г.
Художественная галерея Вальтер,
Балтимор.

101
Бой Искандара с драконом.
Миниатюра из рукописи
«Шахнаме» Фирдоуси.
1330—1340 гг.
Музей изящных искусств,
Бостон.

102
Александр перед государем.
Миниатюра из рукописи
«Хамсе» Амир Хусрау Дихлави.
Конец 14 в.
Институт востоковедения
Академии наук Узбекской ССР,
Ташкент.

103
Дараб, плененный Искандаром.
Миниатюра из рукописи
«Антология».
1410 г. Коллекция Гюльбенкяна,
Лисабон.

104
Бахрам Гур видит изображение
семи красавиц.
Миниатюра из рукописи
«Антология».
1410 г.
Коллекция Гюльбенкяна,
Лисабон.

105
Юноша-сапожник одолевает льва.
Миниатюра из рукописи
«Шахнаме» Фирдоуси.
Середина 15 в.
Гос. Публичная библиотека им.
М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.

106
Придворный праздник.
Миниатюра
(Левая половина фронтисписа)
из рукописи «Шахнаме» Фирдоуси.
1444 г. (?)
Музей искусств, Кливленд.

107
Сиавуш пробивает стрелами щиты.
Миниатюра из рукописи
«Шахнаме» Фирдоуси.
Начало 15 в.
Ленинградское отделение

Института востоковедения
Академии наук СССР.

108

Свидание Заля с Рудабей.
Миниатюра из рукописи
«Шахнаме» Фирдоуси.
1445 г.
Ленинградское отделение
Института востоковедения
Академии наук СССР,

109

Пейзаж.
Миниатюра из рукописи
«Антология».
1398 г.
Музей турецкого
и исламского искусства,
Стамбул.

110

Битва Бахрама и Хосрова,
Миниатюра из рукописи
«Антология».
1420 г.
Государственный музей,
Берлин.

111

Рустам ловит Рахша.
Миниатюра из рукописи
«Шахнаме» Фирдоуси.
1425—1435 гг.
Бодлейская библиотека,
Оксфорд.

112

Ангел Гавриил
провозглашает апофеоз Али.
Миниатюра из рукописи
«Хаварнаме».
1480 г.
Частное собрание,
Кембридж.

113

Фархад и Ширин
на горе Бисутун.
Миниатюра из рукописи
«Хамсе» Низами.
1491 г.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.

114

Маджнун и Лейла в школе.
Миниатюра из рукописи
«Хамсе» Низами.
1508 г.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.

115

Блюдо глазурованное.
10—11 вв.
Галерея Хираманек,
Нью-Йорк.

116

Блюдо глазурованное.
10 в.

Музей искусств,
Кливленд.

117

Блюдо глазурованное.
12 в.
Музей исламского искусства,
Каир.

118

Блюдо глазурованное
с рельефными изображениями.
12 в.
Галерея Виктории,
Мельбурн.

119

Чаша люстровая.
1491 г.
Институт искусств,
Чикаго.

120

Чаша люстровая,
12—13 вв.
Государственный Эрмитаж.

121

Кувшинчик люстровый.
12—13 вв.
Коллекция А. Ф. Пиллсбери.

122

Кувшинчик люстровый.
12—13 вв.
Галерея Фрир,
Вашингтон.

123

Кувшин люстровый.
13 в.
Музей искусства народов Востока,
Москва.

124

Ваза люстровая.
13 в.
Государственный Эрмитаж.

125

Чаша «минаи».
12—13 вв.
Коллекция Ф. Лемана.

126

Ваза люстровая.
13 в.
Деталь.
Государственный Эрмитаж.

127

Ваза люстровая.
12—13 вв.
Музей искусства народов Востока,
Москва.

128

Сайид Шамс ад-Дин аль-Хасани.
Блюдо люстровое.
1210 г.
Галерея Фрир,
Вашингтон.

129

Блюдо люстровое.
13 в.
Музей азербайджанской
литературы им. Низами,
Баку.

130

Чаша «минаи».
12—13 вв.
Музей искусства
народов Востока,
Москва.

131

Сосуд «минаи».
12—13 вв.
Государственный Эрмитаж.

132

Кувшин «минаи».
12—13 вв.
Государственный музей,
Берлин.

133

Чаша «минаи»
с изображением-музыкантши.
13 в.
Метрополитен-музей,
Нью-Йорк.

134

Чаша полихромная,
12—13 вв.
Музей графства,
Лос-Анджелес.

135

Чаша «минаи».
13 в.
Частное собрание,
Париж.

136

Сосуд фигурный глазурованный.
12—13 вв. Государственный музей,
Берлин.

137

Птица с женской головой.
Сосуд глазурованный.
12 в.
Музей искусства
народов Востока,
Москва.

138

Кувшин глазурованный
с ажурным узором.
13 в.
Музей западного
и восточного искусства,
Киев.

139

Чаша глазурованная.
13 в.
Частное собрание, Нью-Йорк.

140

Чаша глазурованная.
14 в.

Галерея искусств Вальтер,
Балтимор.

141
Кувшин бронзовый.
8 в.
Музей исламского искусства,
Каир.

142
Кувшин бронзовый.
8—9 вв.
Государственный Эрмитаж.

143
Кувшин бронзовый.
12—13 вв.
Коллекция Ю. Гомберга.

144
Кувшин бронзовый.
12 в.
Музей дворца Голестан,
Тегеран.

145
Умывательный прибор бронзовый.
12 в.
Государственный Эрмитаж.

146
Умывательный прибор бронзовый.
12 в. Деталь.
Государственный Эрмитаж.

147
Али ибн Мухаммад ат-Таки.
Курильница бронзовая
в форме барса.
Деталь.
12 в.
Государственный Эрмитаж.

148
Али ибн Мухаммад ат-Таки.
Курильница бронзовая
в форме барса.
12 в.
Государственный Эрмитаж.

149
Пластина бронзовая
с изображением Бахрам Гура
и Азаде.
12 в.
Бывш. собрание Демотта.

150
Тазик бронзовый.
14 в.
Музей западного
и восточного искусства,
Киев.

151
Подсвечник бронзовый.
12—13 вв.
Музей дворца Голестан,
Тегеран.

152
Фрагмент ткани.
11—12 вв.
Коллекция Рабенау.

153
Ткань.
10 в.
Лувр.

154
Фонтан во дворце Чихиль-Сутун
в Исфахане.
Деталь.

155
Медресе Мадар-и Шах в Исфахане.
Начало 18 в.
Деталь.

156
Интерьер мечети Лутфаллы
в Исфахане.
Купол.
Начало 17 в.

157
Охота.
Левая часть фронтисписа рукописи
«Диван» Навои.
1530-е гг.

Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.

158
Дворцовый прием.
Правая часть фронтисписа
рукописи «Диван» Навои.
1530-е гг.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.

159
Охотники в горах.
Миниатюра из рукописи
«Диван» Навои.
1530-е гг.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.

160
Миниатюра из рукописи
сочинений Хусайна Байкара.
1560 г.
Национальная библиотека,
Париж.

161
Миниатюра из рукописи
«Шахнаме» Фирдоуси.
16 в.

Музей искусства народов Востока,
Москва.

162
Искандар у отшельника.
Миниатюра из рукописи
«Хамсе» Низами.
1543 г.
Ленинградское отделение
Института востоковедения
Академии наук СССР.

163
Хосров видит купающуюся Ширин.
Миниатюра из рукописи
«Хамсе» Низами.
1543 г.

Ленинградское отделение
Института востоковедения
Академии наук СССР.

164
Лейла в саду.
Миниатюра из рукописи
«Хамсе» Низами.
1543 г.
Ленинградское отделение
Института востоковедения
Академии наук СССР.

165
Миниатюра из рукописи
«Йусуф и Зулайха» Джами.
1550—1560-е гг.
Институт востоковедения
Академии наук Узбекской ССР,
Ташкент.

166
Вознесение Мухаммада на небо.
Миниатюра из рукописи
«Йусуф и Зулайха» Джами.
1580-е гг.
Гос. Публичная библиотека им.
М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.

167
Бахрам Афшар Ака.
Постройка вала Искандара.
Левая часть разворота рукописи
«Хамсе» Низами.
1560 г.
Национальная библиотека,
Париж.

168
Бахрам Афшар Ака.
Постройка вала Искандара.
Правая часть разворота рукописи
«Хамсе» Низами.
1560 г.
Национальная библиотека,
Париж.

169
Влюбленные на острове.
Миниатюра из рукописи
«Семь престолов» Джами.
1556—1565 гг.
Галерея Фрир,
Вашингтон.

170
Приезд Зулайхи.
Миниатюра из рукописи
«Семь престолов» Джами.
1556—1565 гг.
Галерея Фрир,
Вашингтон.

171
Миниатюра к предисловию
рукописи «Шахнаме» Фирдоуси.
1585 г.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.

- 172
Йусуф и Зулайха.
Миниатюра из рукописи Саади.
1570-е гг.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.
- 173
Разговор отца с сыном.
Миниатюра из рукописи
«Золотая цепь» Джами.
1550—1560-е гг.
Музей искусства народов Востока,
Москва.
- 174
Сватовство Уайны.
Миниатюра из рукописи
«Золотая цепь» Джами.
1550—1560-е гг.
Музей искусства народов Востока,
Москва.
- 175
Сцена охоты.
Миниатюра из «Муракка».
1560-е гг.
Деталь.
Гос. Публичная библиотека им.
М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.
- 176
Сцена охоты.
Миниатюра из «Муракка».
1560-е гг.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
Ленинград.
- 177
Отдых на охоте.
Миниатюра из «Муракка».
1570-е гг.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.
- 178
Дервиш подает мяч принцу.
Миниатюра из рукописи
«Мяч и клюшка» Ариффи.
1590-е гг.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.
- 179
Миниатюра из рукописи
«Диван» Амир Хусрау Дихлави.
1596 г.
Британский музей, Лондон.
- 180
Шараф аль-Хусайни аль-Йезди.
Юноша с лютней.
Миниатюра.
1594/1595 гг.
Государственный Эрмитаж.
- 181
Риза-йи Аббаси.
Девушка в меховой шапке.
- 1602/1603 гг.
Государственный Эрмитаж.
- 182
Риза-йи Аббаси.
Юноша в красном.
1587 г.
Музей искусств Фогг,
Кембридж.
- 183
Риза-йи Аббаси.
Праздник (левая половина диптиха).
1612 г.
Государственный Эрмитаж.
- 184
Риза-йи Аббаси.
Праздник (правая половина
диптиха).
1612 г.
Государственный Эрмитаж.
- 185
Риза-йи Аббаси.
Отдыхающий мужчина.
1621/1622 гг.
Национальная библиотека,
Париж.
- 186
Риза-йи Аббаси.
Крестьянин, связывающий охапку
дров.
1610—1615 гг.
Государственный музей,
Берлин.
- 187
Риза-йи Аббаси.
Юноша с золотым кубком.
Около 1610 г.
Лувр.
- 188
Риза-йи Аббаси.
Любовная сцена.
Миниатюра из альбома.
1610—1620 гг.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.
- 189
Риза-йи Аббаси.
Дервиш Абд аль-Муталиб
Симнани.
Миниатюра из альбома.
1631 г.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.
- 190
Риза-йи Аббаси.
Девушка с подносом в руках.
1629/1630 гг.
Библиотека дворца Голистан,
Тегеран.
- 191
Риза-йи Аббаси.
Виночерпий.
1627/1628 гг.
- Музей западного
и восточного искусства,
Киев.
- 192
Риза-йи Аббаси.
Пастух.
Миниатюра из альбома.
1634 г.
Гос. Публичная библиотека
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград.
- 193
Риза-йи Аббаси.
Портрет старика.
1614 г. Деталь.
Музей искусства народов Востока,
Москва.
- 194
Афзаль аль-Хусайни.
Юноша и лев.
1644 г.
Музей западного
и восточного искусства,
Киев.
- 195
Мухаммад Йусуф аль-Хусайни.
Любовная сцена.
Около 1630 г.
Библиотека Моргана,
Нью-Йорк.
- 196
Мухаммад Заман.
Бахрам Гур и дракон.
Вторая половина 17 в.
Ленинградское отделение
Института востоковедения
Академии наук СССР.
- 197
Али-Кули Бек Джаббадар.
Шах и придворные.
Вторая половина 17 в.
Ленинградское отделение
Института востоковедения
Академии наук СССР.
- 198
Тимпан арки, украшенный
глазурованными изразцами.
17 в.
Государственный Эрмитаж.
- 199
Панно из глазурованных изразцов.
Дворец Чихиль Сутун в Исфахане.
17 в.
Музей Виктории и Альберта,
Лондон.
- 200
Изразцы глазурованные.
17 в.
Государственный музей,
Берлин.
- 201
Настенная роспись.
Дворец Чихиль Сутун в Исфахане.
17 в.

Список иллюстраций

Музей Виктории и Альберта,
Лондон.

202

Ткань парчовая
с изображением Лейлы и Маджиуна.
16 в.
Музей декоративного искусства,
Париж.

203

Ткань шелковая
с изображением всадника и
пленника.
16 в.
Музей искусства народов Востока,
Москва.

204

Ткань шелковая.
16—17 вв. Фрагмент.
Государственный Эрмитаж.

205

Ткань шелковая.
16—17 вв.
Музей Виктории и Альберта,
Лондон.

206

Ткань бархатная.
16—17 вв.
Частное собрание.

207

Халат парчовый
с изображением Искандара,
убивающего дракона.
16 в.
Деталь.
Оружейная палата,
Москва.

208

Халат парчовый
с изображением Искандара,
убивающего дракона.
16 в.
Деталь.
Оружейная палата, Москва

209

Ковер со сценами из эпоса.
Конец 16 в.
Музей декоративного искусства,
Париж.

210

Ковер «звериный».
16 в.
Деталь.
Государственный Эрмитаж.

211

Ковер «садовый».
1632 г.
Деталь.
Джайпурский музей,
Индия.

212

Ковер «охотничий».
16 в.
Деталь.

Музей прикладного искусства,
Вена.

213

Ковер «вазовый».
16 в.
Музей прикладного искусства,
Вена.

214

Блюдо глазурованное.
16—17 вв.
Государственный Эрмитаж.

215

Блюдо глазурованное.
16—17 вв.
Музей декоративного искусства,
Париж.

216

Лаух деревянный расписной.
17 в.
Государственный Эрмитаж.

БИБЛИОГРАФИЯ * И СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

* Приведенная библиография использована автором в работе над книгой. Более полная библиография: *Creswell K. A. C. A. Bibliography of the Architecture, Arts and Crafts of Islam to 1-st jan 1960 (Cairo)*, 1961; *Иванова А. А.* Материалы по библиографии работ о ближневосточной миниатюре, I.—«Народы Азии и Африки», М., 1967, № 1, стр. 199—207.

- | | | | |
|---------------------------------------|---|--------------------------------------|--|
| <i>Альбом миниатюр</i> | Альбом индийских и персидских миниатюр XVI—XVIII вв. Вступительные статьи А. А. Иванова, Т. В. Грек и О. Ф. Акимовской, М., 1962. | <i>ВНИ</i> | Всеобщая история искусств, т. II. Искусство средних веков, кн. I, М., 1960; кн. 2, М., 1961. |
| <i>Ашрафи</i> | <i>Ашрафи, Мунаддима</i>
Миниатюры XVI века в списках произведений Джами из собраний СССР, М., 1966. | <i>ВНС</i> | Всемирная история, т. III, М., 1957; т. IV, М., 1958; т. V, М., 1958. |
| <i>Ашуров</i> | <i>Ашуров Г.</i>
Философские взгляды Носири Хисрава, Душанбе, 1965. | <i>Воронина</i> | <i>Воронина В. Л.</i>
Ислам и изобразительное искусство.—«Народы Азии и Африки», М., 1965, № 5, стр. 121—126. |
| <i>Бакланов</i> | <i>Бакланов Н. Б.</i>
Герих. Геометрический орнамент Средней Азии и методы его построения.—«Советская археология», т. IX, М.—Л., 1947, стр. 101—120. | <i>Воронина, ВИА</i> | <i>Воронина В. Л.</i>
Архитектура арабских стран. Архитектура средневекового Ирана. В кн.: <i>ВИА</i> , т. 8, стр. 15—109, 144—182. |
| <i>Беллев</i> | <i>Беллев Е. А.</i>
Арабы, ислам и арабский халифат в раннее средневековье, М., 1965. | <i>Восток</i> | «Восток». Сборник второй. Литература Ирана X—XI вв., М.—Л., 1935. |
| <i>Большаков</i> | <i>Большаков О. Г.</i>
Ислам и изобразительное искусство.—«Труды Государственного Эрмитажа», т. X.—«Культура и искусство народов Востока», Л., 1969, стр. 142—156. | <i>Вязьмитина</i> | <i>Вязьмитина М.</i>
Мистецтво країн ісламу. Каталог, Киев, 1930. |
| <i>Бретаницкий</i> | <i>Бретаницкий Л. С.</i>
Зодчество Азербайджана XII—XV вв. и его место в архитектуре Переднего Востока, М., 1966. | <i>Галеркина</i> | <i>Галеркина О. И.</i>
Искусство стран арабского Востока. Искусство Ирана и Афганистана.—В кн. «История искусства зарубежных стран», т. 2; М., 1963, стр. 79—105. |
| <i>Веймарн</i> | <i>Веймарн Б. В.</i>
Искусство Средней Азии, М.—Л., 1940. | <i>ГМВК</i> | «Государственный музей восточных культур». Автор-составитель Н. Карпачева, М., 1959. |
| <i>Веймарн. Проблема</i> | <i>Веймарн Б.</i>
Проблема изобразительности в искусстве феодального Востока.—Журн. «Искусство», М., 1968, № 5, стр. 61—67. | <i>ГНБ</i> | Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. |
| <i>Веймарн, Каптерева</i> | <i>Веймарн Б., Каптерева Т.</i>
Искусство Ирана.—В кн. <i>ВНИ</i> , т. II, кн. 2, стр. 75—104. | <i>Григорян</i> | <i>Григорян С. Н.</i>
Средневековая философия народов Ближнего и Среднего Востока, М., 1966. |
| <i>Веймарн, Каптерева, Подольский</i> | <i>Веймарн Б., Каптерева Т., Подольский А.</i>
Искусство арабских народов (средневековый период), М., 1960. См. также соответствующие главы в кн.: <i>ВНИ</i> , т. II, кн. 2, стр. 9—53. | <i>ГЭ</i> | Государственный Эрмитаж в Ленинграде. |
| <i>ВПА</i> | Всеобщая история архитектуры, т. 8. Архитектура стран Средиземноморья, Африки и Азии VI—XIX вв., М., 1969. | <i>Гюзальян, Дьяконов, Миниатюры</i> | <i>Гюзальян Л. Т. и Дьяконов М. М.</i>
Иранские миниатюры в рукописях Шах-намэ ленинградских собраний, М.—Л., 1935. |
| | | <i>Гюзальян, Дьяконов, Рукописи</i> | <i>Гюзальян Л. Т., Дьяконов М. М.</i>
Рукописи Шах-намэ в ленинградских собраниях, Л., 1934. |
| | | <i>Джами. Трактат</i> | <i>Джами Абдурахман.</i>
Трактат о музыке, Ташкент, 1960. |

- Джами* *Джами Абдурахман.*
Избранное из книги поэм, М., 1964
- Джами. Лирика* *Джами.*
Лирика. О слове и поэтах. Притчи и рассказы из Месневи. Вступит. статья Камола Айни, Душанбе, 1964.
- Денике* *Денике Б.*
Искусство Востока. Очерк истории мусульманского искусства, Казань, 1923.
- Денике. Живопись* *Денике Б.*
Живопись Ирана, М., 1938.
- Денике. Орнамент* *Денике Б. П.*
Архитектурный орнамент Средней Азии, М.—Л., 1939.
- Денике. Низами* *Денике Б.*
Сюжеты Низами Гянджеви в искусстве Азербайджана и Востока в XV—XVII вв.—Сб. «Низами» IV, Баку, 1947, стр. 71—102.
- Дьяконов. Блюдо* *Дьяконов М. М.*
Люстровое блюдо с изображением царского двора, ПЭР, стр. 195—200.
- Дьяконов. Сосуд* *Дьяконов М. М.*
Фаянсовый сосуд с иллюстрациями к Шах-намэ, ТОВЭ, I, стр. 317—325.
- Дьяконов. Хамсе* *Дьяконов М. М.*
Рукопись «Хамсе» Низами 1431 г. и ее значение для истории миниатюрной живописи на Востоке, ТОВЭ, III, стр. 275—287.
- Дьяконов. Пластика* *Дьяконов М. М.*
Бронзовая пластика первых веков хиджры, ТОВЭ, IV, стр. 155—179.
- Дьяконова* *Дьяконова Н. В.*
Искусство народов зарубежного Востока в Эрмитаже, Л., 1962.
- ЗКВ* *Записки коллегии востоковедов при Азиатском музее Академии наук Союза Советских Социалистических Республик, тт. I—IV.*
- Ибн Сина* *Ибн Сина.*
Даниш-намэ. Книга знания, Сталинабад, 1957.
- Иванов* *Иванов А. А.*
Группа хорасанских медных и бронзовых изделий второй половины XV в. Работы мастера Шира-Али ибн Мухаммада Димашки.—«Труды Гос. Эрмитажа», т. X. Культура и искусство народов Востока, Л., 1969, стр. 157—167.
- Избранные* *Избранные произведения мыслителей стран Ближнего и Среднего Востока IX—XIV вв., М., 1961.*
- Исследования* *Исследования по истории культуры народов Востока. Сборник в честь акад. И. А. Орбели, М.—Л., 1960.*
- Кази-Ахмед* *Кази-Ахмед.*
Трактат о каллиграфах и художниках. 1596—97/1005. Введение, перевод и комментарий проф. Б. Н. Заходера, М.—Л., 1947.
- Казисв* *Казисв А.*
Средневековый трактат о живописи.—журн. «Искусство», М., 1962, № 2.
- Калтерева* *Калтерева Т. П.*
Художественные особенности средневековой миниатюры Ирана, Азербайджана и Средней Азии.—«Вестник истории мировой культуры», М., 1959, № 2, стр. 75—86.
- Кверфельдт* *Кверфельдт Э. К.*
Черты реализма в рисунках на тканях и коврах времени сефевидов, ТОВЭ, III, стр. 263—274.
- Кверфельдт. Керамика* *Кверфельдт Э. К.*
Керамика Ближнего Востока. Руководство к распознаванию и определению керамических изделий, Л., 1947.
- Ковтунович, Ходжаш* *Ковтунович О., Ходжаш С.*
Багдад, М., 1971.
- Коран* *Коран.* Перевод и комментарии И. Ю. Крачковского, М., 1963.
- Крачковская* *Крачковская В. А.*
Мусульманское искусство в собрании Ханенко. ЗКВ, II, вып. I, стр. 1—50.
- Крачковская. Миниатюры* *Крачковская В. А.*
Миниатюры «Макам» ал-Харири ленинградской рукописи С. 23 Института Азии Академии наук СССР.—В кн. «Филология стран Востока». «Ученые записки ЛГУ», 306, серия востоковедческих наук, вып. 16, Л. 1962, стр. 171—185.
- ЛОИВ* *Ленинградское отделение Института востоковедения Академии наук СССР.*
- Мастера* *Мастера искусства об искусстве, т. I, Средние века, М., 1965.*
- МЗВИ* *Музей западного и восточного искусства в Киеве.*
- МННВ* *Государственный музей искусства народов Востока в Москве.*
- Минорский* *Минорский В. Ф.*
Трактат о каллиграфах Кази Ахмеда Куми и его изучение.—Сб. «Ближний и Средний Восток», М., 1962, стр. 83—86.
- Навои* *Навои Алишер*
Пять поэм, М., 1948.
- Насир-и Хусрау* *Насир-и Хусрау*
Сафар-наме. Книга путешествия, М.—Л., 1933.
- Низами* *Низами*
Пять поэм (Библиотека всемирной литературы), М., 1968.

- Образцы каллиграфии** Образцы каллиграфии Ирана и Средней Азии XV—XIX вв. Вступительная статья Г. И. Костыговой, М., 1963.
- Орбели** Орбели Н. Бронзовая курильница XII в. в виде барса, *ПЭР*, стр. 293—300.
- Орбели, Тревер** Орбели Н. А., Тревер К. В. Сасанидский металл. Художественные предметы из золота, серебра и бронзы, М.—Л., 1935.
- Певзнер. Китайские мотивы** Певзнер С. Б. Китайские мотивы на памятниках художественного ремесла средневекового Египта.—«Труды Гос. Эрмитажа», II. Культура и искусство античного мира и Востока, М.—Л., 1938, стр. 179—188.
- Певзнер. Коптские традиции** Певзнер С. Б. Коптские традиции в орнаментации тканей средневекового Египта.—«Труды Гос. Эрмитажа», V. Культура и искусство народов Востока, Л., 1961, стр. 228—242.
- Персидские миниатюры** Персидские миниатюры XIV—XVII вв. Вступительная статья О. Ф. Акимункина и А. А. Иванова, М., 1968.
- Пигулевская и др.** Пигулевская Н. В., Якубовский А. Ю., Петрушевский Н. И., Стржева Л. В., Беленицкий А. М. История Ирана с древнейших времен до конца XVIII века, Л., 1938.
- Пугаченкова. Миниатюры** Пугаченкова Г. А. Миниатюры мастера Мусалли в иширакском списке «Хамсе» Эмир-Хосрова Дехлеви.—«Труды Ташкентского гос. университета им. В. И. Ленина». Новая серия, вып. 172, Ташкент, 1960, стр. 103—117.
- Пугаченкова. Восточная миниатюра** Пугаченкова Г. А. Восточная миниатюра как источник по истории архитектуры XV—XVI вв.—В кн. «Архитектурное наследие Узбекистана», Ташкент, 1960, стр. 111—161.
- Пугаченкова. Афганистан** Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана. Три этюда, М., 1963.
- Пугаченкова, Ремпель** Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусства Узбекистана с древнейших времен до середины двенадцатого века, М., 1965.
- ПЭР** Памятники эпохи Руставели, Л., 1938.
- Рапопорт** Рапопорт Н. В. Керманская керамика с росписью кобальтом XVI—XVIII вв. в собрании Эрмитажа.—«Труды Гос. Эрмитажа», т. X. Культура и искусство народов Востока, Л., 1969, стр. 168—185.
- Ремпель** Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения, Ташкент, 1961.
- Ремпель Искусство** Ремпель Л. И. Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема, Ташкент, 1969.
- Саади** Саади Бустан. Лирика, М., 1962.
- Сагадеев** Сагадеев А. В. Идея гармонической личности в мусульманском средневековье.—Сб. «Гармонический человек», М., 1965, стр. 41—60.
- Садик-бек** Садик-бек Афшар Ганун ос-совар (трактат о живописи). Введение, перевод, комментарии и примечания А. Ю. Казиева, Баку, 1963.
- Смирнов** Смирнов Я. И. Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи, СПб., 1909.
- Среднеазиатские миниатюры** Среднеазиатские миниатюры XVI—XVIII вв. Вступительная статья Н. В. Дьяконовой, М., 1964.
- III конгресс** III международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады, М.—Л., 1939.
- ТОВЭ** «Труды отдела истории культуры и искусства Востока Эрмитажа», т. I—IV, 1939—1947.
- Усеев, Бретаницкий, Саламзале** Усеев М., Бретаницкий Л., Саламзале А. История архитектуры Азербайджана, М., 1963.
- Фирдоуси** Фирдоуси. Шахнаме (Литературные памятники) т. I, М., 1957; т. II, М., 1960; т. III, М., 1965; т. IV, М., 1969.
- Хайям** Омар Хайям Трактаты, М., 1961.
- Хафиз** Хафиз Лирика, М., 1963.
- Ходжаш** Ходжаш С. Каир, М., 1967.
- Шандровская** Шандровская В. С. Культура и искусство Ближнего и Среднего Востока IV тысячелетия до н. э.—XVIII в. н. э. и Византии IV—XV вв. Путеводитель по залам Эрмитажа, Л., 1960.
- Якубовский. Блюдо** Якубовский А. Кашгарское блюдо XII—XIII вв., *ПЭР*, стр. 209—216.
- Якубовский. Ваза** Якубовский А. Люстровая ваза XIII в. с изображением музыкантов и игры в поло, *ПЭР*, стр. 201—208.
- Aga Oglu** Aga Oglu Mehmet. Preliminary Notes on some Persian

- illustrated MSS in the Topkapu Sarayi Müzesi.—*Ars Is.*, I, p. 2, 1934.
- Aga Oglu Landscape* *Aga Oglu Mehmet.*
The Landscape Miniatures of an Antiquology Manuscript of the year AD 1398.—*Ars Is.* III, p. I, 1936, pp. 77—98.
- Arberry, Minovi, Blochet* *Arberry A. J., Minovi M., Blochet E.*
The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures, Vol. I, Dublin, 1959.
Minovi M., Robinson B. W., Welkinson J. V. S., Blochet E. Vol. II, Dublin 1960; Vol. III, Dublin, 1962.
- Arnold* *Arnold Th. W.*
Painting in Islam, Oxford, 1928; 2 edit. Introd. B. W. Robinson, New York, 1965.
- Ars Is.* «*Ars Islamica*», 1—15. Ann Arbor, 1934—1951.
- Ars Or.* «*Ars Orientalis*».—The Arts of Islam and the East. Ann Arbor, I—VII, 1954—1968. . .
- Art musulman* «*Art musulman*». Cent planches en couleurs. R. Koechlin, G. Migeon, Paris, 1956. То же на англ. яз. R. Pinder-Wilson, London, 1957.
- Athar-é Iran* «*Athar-é Iran*». Annales du Service archéologique de l'Iran, T. I—III, Paris, 1936—38; T. IV, Haarlem, 1949.
- Baqir* *Baqir Taha.*
Baghdad, Baghdad, 1959.
- Barrett* *Barrett Douglas*
Islamic Metalwork in the British Museum, London, 1949.
- Bell* *Bell G. L.*
Palace and mosque at Ukhaidir, Oxford, 1914.
- Berchem* *Berchem Marguerite van.*
Sedrata. Un chapitre nouveau de l'histoire de l'art musulman. Compagnes de 1951 et 1952.—*Ars Or.*, I, 1954, pp. 156—172.
- Binyon* *Binyon L.*
The Poems of Nizami, London, 1928.
- Butler* *Butler A. J.*
Islamic Pottery: a study mainly Historical, London, 1926.
- BWG* *Binyon L., Wilkinson J. V. S., Gray B.*
Persian Miniature Painting, Including a Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exhibited at Burlington House, Jan.—Mar. 1931, Oxford, 1933.
- Caillé* *Caillé Jacques*
La Mosquée de Hassan à Rabat, Paris, 1954.
- Chefs-d'oeuvre* *Chefs-d'oeuvre de la miniature persane* (XIII—XVI siècles). Texte de Paul Morand, Paris, 1947.
- Creswell. Early* *Creswell K. A. C.*
Early Muslim Architecture, P. I. Umayyads, Oxford, 1932; P. II. Early Abbasids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Tulunids and Samanids, Oxford, 1940.
- Creswell. Egypt* *Creswell K. A. C.*
The Muslim Architecture of Egypt. P. I. Ikhshids and Fatimids, Oxford, 1952; P. II. Ayyubids and Early Bahrite Mamluks, Oxford, 1960.
- Creswell. A Short* *Creswell K. A. C.*
A Short Account of Early Muslim Architecture, «Penguin Books», 1958.
- Davidan. Stelling-Michaud* *Davidan J., Stelling-Michaud S.*
La peinture séfévide d'Ispahan. Le palais d'Ala Qapy, Paris, 1930.
- David-Weill* *Dawid-Weill J.*
Les bois à épigraphes jusqu'à l'époque mamlouke. Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, Caire, 1931.
- Diez. Die Kunst* *Diez Ernst*
Die Kunst der islamischen Völker, Berlin, 1917; 2 Aufl. 1928.
- Diez. Baudenkmäler* *Diez E.*
Churasanische Baudenkmäler, Bd I, Berlin, 1918.
- Diez. Persien* *Diez E.*
Persien. Islamische Baukunst in Churasân, 1923.
- Diez Iranische* *Diez E.*
Iranische Kunst, Wien, 1944.
- Diez. Ruinen* *Diez Ernst,*
Die Sprache der Ruinen, Wien, 1962.
- Diez. Islamische* *Diez E.*
Islamische Kunst. West-Berlin, 1964.
- Dilley* *Dilley Arthur Urbane*
Oriental Rugs and Carpets, Philadelphia—New York, 1959.
- Dimand. Handbook* *Dimand M. S.*
A Handbook of Muhammadan Art, New York, 1930; 2 ed.—1944; 3 ed.—1958.
- Dimand. Miniaturen* *Dimand Maurice*
Persische Miniaturen, Berlin, 1950; Miniature persiane, Milano, 1950.
- Erdmann* *Erdmann Kurt*
Der Orientalische Knüpftteppich. Versuch einer Darstellung seiner Geschichte, Tübingen, 1955.
- Esin* *Esin E.*
Two miniatures from the collections of Topkapi.—*Ars Or.* V, 1963, pp. 110—162,

- Ettinghausen. AM* *Ettinghausen Richard*
Arabische Malerei, «Skira», Genève, 1962.
- Ettinghausen. Miniature* *Ettinghausen R.*
Miniature Persiane Nella Collezione Bernard Berenson, Milano, 1961
- Exhibition Islamic Art* *Exhibition Islamic Art in Egypt 969—1517, Cairo, 1969.*
- Gabriel* *Gabriel Albert*
Le Masjid-i Djum'a d'Isfahan.—*Ars Is.*, II, p. I, 1935, pp. 7—44.
- Glück, Diez* *Glück Heinrich, Diez Ernst.*
Die Kunst des Islam, Berlin, 1925.
- Godard. Les mosquées* *Godard André*
Les anciennes mosquées de l'Iran.—«Arts Asiatiques», III, f. 1, 2, 1956.
- Godard, L'art* *Godard A.*
L'art de l'Iran, Paris, 1962.
- Golvin. Recherches* *Golvin Lucien*
Recherches Archeologiques a la Qal'a des Benû Hammâd, Paris, 1965.
- Grabar* *Grabar Oleg*
The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem.—*Ars Or.*, III, 1959, pp. 33—63.
- Gray. PP* *Gray Basil*
La peinture Persane, «Skira», Genève, 1961.
- Grohmann, Arnold* *Grohmann Adolf, Arnold T. W.*
Denkmäler islamischer Buchkunst, München, 1929.
- Grube. MMP* *Grube Ernst J.*
Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX Century, from Collections in the United States and Canada, Catalogue of the Exhibition Venezia, 1962.
- Grube. Three. Miniatures* *Grube E. J.*
Three Miniatures from Fustat in the Metropolitan Museum of Art in New York—*Ars Or.*, V, 1963, pp. 89—96.
- Grube. The World* *Grube Ernst J.*
The World of Islam, New York, 1966; London, 1967.
- Grube* *Grube Ernst J.*
The Classical Style in Islamic Painting. Some Examples in America Collection, 1968.
- Guest* *Guest G. D.*
Shiraz Painting in the Sixteenth Century, Washington, 1949.
- Guest, Ettinghausen* *Guest G. D., Ettinghausen R.*
The Iconography of a Kashan Luster Plater.—*Ars Or.*, IV, 1961, pp. 25—44.
- Guirlande* *La Guirlande de l'Iran. Poèmes de Firdousi—Nizami—Omar Khayyam—Saadi—Hâfiz. 25 miniatures persanes, Paris, 1948.*
- Hamilton* *Hamilton R. W.*
Khirbat al-Mafjar: an Arabian Mansion in the Jordan Valley, Oxford, 1959.
- Herzfeld. Die Wandschmuck* *Herzfeld Ernst*
Die Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik («Die Ausgrabungen von Samarra», Bd I), Berlin, 1923.
- Herzfeld. Die Malereien* *Herzfeld Ernst*
Die Malereien von Samarra («Die Ausgrabungen von Samarra», Bd III), Berlin, 1927.
- Herzfeld. Damascus* *Herzfeld Ernst*
Damascus: Studies in Architecture.—*Ars Is.*, IX, X, XI—XII, XIII—XIV, 1942—1948.
- Herzfeld. Samarra.* *Herzfeld E.*
Geschichte der Stadt Samarra, Berlin, 1948.
- Hill, Grabar* *Hill Derek, Grabar Oleg.*
Islamic Architecture and its decoration, AD 800—1500, Chicago, 1964.
- Hoag* *Hoag John D.*
L'architettura Araba, Milano, 1965.
- Hobson* *Hobson R. L.*
A Guide to the Islamic Pottery of the Near East, British Museum, 1932.
- Huart* *Huart Clément*
Les Calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman, Paris, 1908.
- Iran* *Iran. Persian miniatures.—Imperial Library. Text by B. Gray, A. Godard, «Unesco». New York, 1956. То же на франц. и нем. яз.*
- Islamic Pottery* *Islamic Pottery from the ninth to the fourteenth centuries A. D. In the collection of Sir Eldred Hitchcock. Introd. A. Lane, London, 1956.*
- Islamische Kunst* *Islamische Kunst. Ausstellung des Museums für Islamische Kunst, Berlin, 1969 (?).*
- Kubickova* *Kubickova Věra*
Persische Miniaturen, Praha, 1960.
- Kühnel. MM* *Kühnel Ernst*
Miniaturmalerei im islamischen Orient, Berlin, 1922.
- Kühnel. Maurische* *Kühnel Ernst*
Maurische Kunst, Berlin, 1924.
- Kühnel. Kleinkunst* *Kühnel Ernst*
Islamische Kleinkunst, Berlin, 1925.
- Kühnel. Stoffe* *Kühnel Ernst*
Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern in der islamischen Kunstabteilung und in der Stoffsammlung des Schlossmuseums, Berlin, 1927.

- Kühnel. Handbuch* Kühnel Ernst
Die islamische Kunst.—Springer «Handbuch der Kunstgeschichte», Bd VI, Leipzig, 1929, S. 373—548.
- Kühnel. Arabeske* Kühnel E.
Die Arabeske: Sinn und Wandlung eines Ornaments, Wiesbaden, 1949.
- Kühnel. Arbeiten* Kühnel E.
Arbeiten des Riza 'Abbâsi und seiner Schule.—«Forschungen und Berichte», Bd I, Berlin, 1957, S. 122—131.
- Kühnel. KJ* Kühnel E.
Die Kunst des Islam, Stuttgart, 1962.
- Kusejr Amra* Kusejr Amra. Text Musil Alois, Bd I—II, Wien, 1907.
- Lamm* Lamm Carl Johan
Das Glas von Samarra, («Die Ausgrabungen von Samarra», Bd IV), Berlin, 1928.
- Lammens* Lammens Henri
L'Attitude de l'Islam primitif en face des arts figurés.—«Journal Asiatique», ser. 11, t. VI, 1915, pp. 239—279.
- Lane. Early* Lane Arthur
Early Islamic Pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia, London, 1947; 2 ed. 1958.
- Lane. Later* Lane Arthur
Later Islamic Pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey. London, 1957.
- Lézine* Lézine Alexandre
Le Ribat de Sousse, suivi de notes sur le Ribat de Monastir, Tunis, 1956.
- Lézine. Mahdiyya* Lézine Alexandre
Mahdiyya. Recherches d'archéologie Islamique, Paris, 1965.
- Lézine. Ifriqiya* Lézine Alexandre
Architecture de l'Ifriqiya. Recherches sur les monuments aghlabides, Paris, 1966.
- Marçais, d'Occident* Marçais Georges
L'Architecture Musulmane d'Occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile, Paris, 1955.
- Marçais. La question* Marçais G.
La question des images l'art musulman.—«Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman, t. I, Alger, 1957.
- Marçais. L'art* Marçais Georges
L'art musulman, Paris, 1962.
- Marçais, Golvin* Marçais G., Golvin L.
La Grand Mosquée de Sfax, Tunis, 1960.
- Marteau, Vever* Marteau Georges, Vever Henri
Miniatures persanes tirées des collections de H. R. d'Allemagne et exposées au Musée des Arts Décoratifs. Juin — Octobre, 1912, Paris, 1913.
- Martin* Martin F. R.
The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8-th to the 18-th Century, Vol. I—II, London, 1912.
- Maslow* Maslow Boris
Les Mosquées de Fès et du Nord du Maroc, Paris, 1937.
- Mayer* Mayer Leo Ary
Islamic Architects and their Works, Genève, 1956.
- Mayer. Woodcarvers* Mayer Leo Ary
Islamic Woodcarvers and their Works. Genève, 1958
- Mayer. Metalworkers* Mayer Leo Ary
Islamic Metalworkers and their Works, Genève, 1959.
- Meisterwerken* Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910. Herausgegeben von F. Sarre und F. R. Martin, Bd I—III, München, 1912.
- Meredith-Owens* Meredith-Owens G. M.
Persian Illustrated Manuscripts the British Museum, London, 1965
- Migeon* Migeon Gaston
Manuel d'art musulman, II—Les arts plastiques et industriels, 2 ed., Paris, 1927.
- Mosques of Egypt* The Mosques of Egypt from 21 H (641) to 1365 H. (1946); Vol I—II, Giza, 1949. Масажид Миср (на арабском языке), I—II, 1948.
- Mostafa* Mostafa Muhammed.
The Museum of Islamic Art. A short guide, Cairo, 1955.
- Mostafa. Ceramics* Mostafa Mohamed
Moslem Ceramics, Cairo, 1956.
- Mostafa. Miniatures* Mostafa Mohamed
Miniatures of the School of Behzad in Cairo Collections, Baden-Baden, 1960.
- Nèzière* Nèzière J. de la
Les Monuments mauresques du Maroc, Paris, 1922—1924.
- Oriental miniatures* Oriental Miniatures and Manuscripts in scandinavian Collections, Stockholm, 1957.
- Otto-Dorn* Otto-Dorn Katharina
Kunst des Islam, Baden-Baden, 1964.
- Pauty. Les Bois.* Pauty Edmond
Les Bois sculptés jusqu'à l'époque ayyoubide. Catalogue général du Musée Arabe du Caire, Caire, 1931.
- Pauty* Pauty Edmond
Les Palais et les Maisons d'époque musulmane, au Caire, Caire, 1932.

- Persian Art* Persian Art an illustrated Souvenir or the Exhibition of Persian Art at Burlington House, London, 1931.
- Pinder-Wilson* Pinder-Wilson R. Persian Painting of the Fifteenth Century, London, 1958
- Pope* Pope A. U. Masterpieces of Persian Art, New York, 1945, London, 1960.
- Pope. Architecture.* Pope Arthur Upham Persian Architecture, New York, 1965; London, 1965.
- Qadi Ahmad* Calligraphers and Painters. A Treatise by Qadi Ahmad, son of Mir-Munshi (circa AH. 1015/AD. 1606). Transl. by V. Minorsky with an Introduction by B. N. Zakhoder, translated from the Russian by T. Minorsky, Washington, 1959.
- Rice D. S.* Rice D. S. Le Baptistère de Saint-Louis, Paris, 1951.
- Rice. D.T.* Rice David Talbot Islamic Art, London, 1965.
- Rivière* Rivière Henri La Céramique dans l'art musulman, I—II, Paris, 1914.
- Robinson, PM* Robinson Basil William Persian miniatures, Oxford, 1957.
- Robinson BL.* Robinson B. W. A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library, Oxford, 1958.
- Robinson. PP* Robinson B. W. Persian Paintings. Victoria and Albert Museum, London, 1965.
- Robinson. PD* Robinson B. W. Persian Drawings from the 14-th through the 19-th Century, New York, 1965.
- Robinson. PMP* Robinson B. W. Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles, London, 1967.
- Sakisian* Sakisian Armenag La Miniature persane du XII^e au XVII^e siècle, Paris—Bruxelles, 1929.
- Saladin* Saladin Henri. Manuel d'Art musulman. I, L'Architecture, Paris, 1907.
- Sarre. Denkmäler* Sarre Fr. Denkmäler persischer Baukunst, I—II, Berlin, 1901—1910.
- Sarre. Die Keramik* Sarre F. Die Keramik von Samarra (Die Ausgrabungen von Samarra, Bd II), Berlin, 1925
- Scerrato* Scerrato Umberto Metalli islamici, Milano, 1966.
- Schlumberger* Schlumberger Daniel Les fouilles de Qasr el-Heir el-Gharbi (1936—1938), «Syria», XX, f. III, IV, 1939.
- Schlumberger. Le Palais* Schlumberger D. Le Palais Ghaznévide Lashkari Bazar, «Syria», XXIX, 1952.
- Schmidt* Schmidt J. Heinrich, Persische Seidenstoffe der Seldjukenzeit.—Ars Is., II, 1935, pp. 84—91.
- Schnyder* Schnyder Rudolfh. Tulunidische Lüsterfayence.—Ars Or., V, 1963, pp. 49—78.
- Schulz* Schulz Ph. W. Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans, Bd I—II, Leipzig, 1914.
- Sebar* Sebar P. La Grande mosquée de Kairouan, Paris, 1963.
- Sourdel* Sourdel D. et Y. La civilisation de l'Islam Classique, Paris, 1968.
- Souvaget, Ecochard* Souvaget J. Ecochard M. Les monuments ayyoubides de Damas, I—IV, Paris, 1938—1950.
- SPA* A Survey of Persian Art from Pre-historic Times to the Present, Edited A. U. Pope, Phyllis Ackerman, Vol. I—VI, New York, 1939; 2 edition I—XVI, Tokyo, 1960—1969.
- Stchoukine. MP* Stchoukine Ivan Les miniatures persanes, Paris, 1932.
- Stchoukine. PA* Stchoukine I. La peinture iranienne sous les derniers Abbāsides et les II—Khāns, Bruges, 1936.
- Stchoukine. MT* Stchoukine Ivan Les peintures des manuscrits Timurides, Paris, 1954.
- Stchoukine Shah — Namah* Stchoukine I. Les peintures du Shah-Namah Demotte.—«Ars Asiatiques», V, f. 2, 1958, pp. 83—96.
- Stchoukine. MS* Stchoukine I. Les peintures des manuscrits Safavides de 1502 à 1587, Paris, 1959.
- Stchoukine. Yazd* Stchoukine I. La peinture à Yazd au milieu du XV^e siècle, «Syria» XL, f. 1—2, Paris, 1963, pp. 139—145.
- Stchoukine. PMA* Stchoukine I. Les peintures des manuscrits de Shah Abbas I-er à la fin des Safavides, Paris, 1964.

Библиография

- Syria* «Syria». Revue d'art oriental et d'archéologie. Publiée par l'Institut français d'archéologie de Beyrouth, Paris,—1920—1965...
- Теймур* *Теймур Ахмед, Заки М. Хасан.*
Изображения у арабов. (На арабском языке), Каир, 1942.
- Terrasse Médersas* *Terrasse Charles.*
Médersas du Maroc, Paris, 1927.
- Terrasse. L'Art* *Terrasse Henri*
L'Art hispano-mauresque des origines au XIII-e siècle, Paris, 1932.
- Terrasse. Taza* *Terrasse H.*
La Grande mosquée de Taza, Paris, 1943.
- Trümpelmann* *Trümpelmann Leo*
Mschatta, Tübingen, 1962.
- Wiet. Lampes* *Wiet Gaston*
Lampes et Bouteilles en verre émaillé. Catalogue général du Musée Arabe du Caire, Caire, 1929.
- Wiet. IA* *Wiet Gaston*
L'Islam et l'art musulman.— *Rene Huyghe*
«L'Art et l'homme», II, Paris, 1958.
- Wiet. Mosquées* *Wiet Gaston*
Les Mosquées du Caire, Paris, 1966.
- Wilber* *Wilber Donald N.*
The Architecture of Islamic Iran: The Il Khanid Period, New Jersey, 1955.
- Wilkinson I.* *Wilkinson J. V. S.*
The Shah-Namah of Firdausi the Book of the Persian Kings, Oxford, 1931.
- Wilkinson C.* *Wilkinson Charles K.*
Iranian Ceramics, New York, 1963.
- Wulzinger Watzinger* *Wulzinger K. Watzinger C.*
Damaskus: Die islamische Stadt, Berlin — Leipzig, 1924.
- Zaki* *Zaki M. Hasan*
The Attitude of Islam towards Figurative Painting.— «The Islamic Review», XLIV, N 7, 1956 pp. 24—29.

SUMMARY

This book lays no claim to presenting the full history of medieval art in the Arab countries and Iran. The author's purpose is to examine the development of figure subjects in the fine arts of these countries from the 7th to the 17th centuries, i. e. in the course of 1000 years following the rise and spread of Islam.

Chapter I gives a general survey of the problem of figure subjects in the art of the Near and Middle East in the feudal period, examining its connections with religion, philosophy, aesthetics and literature.

Islamic theology was against the depiction of living beings, and especially people. The Quran contains no direct precepts concerning this matter, but as early as the 9th century the ban on depicting living beings was formulated in the so-called authentic hadiths. Later, many prominent theologians, including al-Ghazzali, that pillar of Islam in the 11th century, formulated and upheld the idea that it was sinful to depict anthropomorphic and zoomorphic forms.

The question of the influence exerted by Islam on fine arts has long attracted the attention of Orientalists. But it was only recently that some Soviet scholars approached the problem of figure subjects in the medieval art of Muslim countries not only in the context of Islam but also in the light of those ideological trends whose content and tenor covertly—and sometimes overtly—opposed the mystical conceptions and tenets of orthodox Islam.

An analysis of the aesthetic views of al-Kindi, al-Farabi, Ibn Sina, Ibn Badjdja, Ibn Tufayl, Ibn Rushd and other leading philosophers of the Near and Middle East in the 9th-12th centuries shows that they did not question the artist's right to depict people and living beings, and regarded the art of portraying life as a regularly developing form of social consciousness—as something indispensable in man's perpetual aesthetic activity. The theological character of certain tenets (e. g., the tenet that supreme beauty is inherent in God) did not prevent the foremost thinkers of the East from considering universal harmony to be the objective source of the beautiful. They believed this harmony to be inherent in nature; in the words of Ibn Sina, nature was harmonious in itself.

Another characteristic feature of the aesthetic views of the foremost philosophers of the Near and Middle East was that they regarded creative work as a form of man's cognition of the world. Medieval thinkers failed to elaborate a theory of art, but they singled art out from among the other kinds of man's social activity and saw its essence in imitating life. Thus, al-Farabi thought that the purpose of poetry and painting was to affect man's imagination and emotions through imitation. The *Epistles of the Brethren of Purity*, which may be called an encyclopedia of progressive 10th-century ideas, defines fine arts as "imitation of the images of real objects—both artificial and natural, both people and animals; the masters' dexterity causes people to turn their eyes from real objects because they are overwhelmed by the beauty of the images and dazzled by their aspect." To this "dexterity", or "power", the rationalist philosophers of the East attached the name of imagination. The power of imagination, said al-Farabi, was remarkable because it was capable of imitating objects perceived through the senses, and retained these objects. Like other foremost thinkers of the East in that epoch, al-Farabi seems to have felt the concretely sensory character of the artistic images created by the imagination. Receiving the objects of perception from a rational principle, the imagination "does not register them in the aspect in which they exist in this rational principle, but imitates them as if they were objects

of sensory perception." The medieval thinkers of the East, moreover, were aware of the dialectics of the form and content in art. Ibn Rushd, one of the leading Arab philosophers, said: "To him who contemplates a work of art, the wisdom of that work will not be revealed unless that wisdom which it was meant to convey had been revealed together with the purpose which it was meant to achieve. If he grasps none of that wisdom, he is apt to think that this work may have had any random form and size, any random arrangement and combination of its parts." This utterance is indicative of a profound understanding of the unity of form and content ("wisdom") in art and of the dialectical connection between them.

The prose and poetry of the Near and Middle East offer striking examples indicative of a favourable attitude to the depiction of living beings. Thus, one of the earliest works in the apocryphal genre—the legend describing the trip to Constantinople of a group of Muhammad's associates after his death, narrated by Ibn Wahb and al-Dinawari, two 9th-century authors, mentions that the Arabs were shown Byzantine works of plastic art. The legend does not in the least censure even the statuary images of the holy prophets, including Muhammad.

The classical poetry of the peoples of Iran, Central Asia and Azerbaijan is a paean to fine arts. According to Firdousi, the palace at Siyawush was painted with scenes depicting battles, hunting and the kings' sports. Jami describes the beautiful wall paintings in the rooms where Yusuf and Zulaikha kept tryst—scenes showing lovers. The classical poets whose works had imbibed the people's age-old wisdom, had the greatest admiration for the work of those who produced portraits and murals. The art of depicting people and nature, in their opinion, testified to a precious gift—a powerful artistic imagination capable of transforming reality in keeping with the canons of beauty. Praising Shapur as an artist, Nizami called him the "king of kalam" and placed him next to Mani, whose works were regarded in the East as the acme of perfection. "An artist fashions beauty at his will... How delicate and magic is his work!"—thus spoke Navoi. The great poets of the Near and Middle East recognised figure subjects to be a major component of art, and attached great importance to them.

Treatises written in the 16th and early 17th centuries on the work of calligraphers and artists contain valuable material revealing the attitude to figure subjects in the Near and Middle East. Of special interest are the treatise on *Calligraphers and Painters* by the calligrapher Dust Muhammad (1544/45), the treatise on *Calligraphers and Artists* by Qazi Ahmad Ibn Mir-Munshi al-Huseyni (1596/97) and *The Canon of Images* by Sadiqi Beg Afshar, the Azerbaijanian poet and artist who lived in the 16th and early 17th centuries. The *Rules of the Guild of Painting Masters* (this manuscript is in Tashkent), which probably dates from the end of the 14th or the beginning of the 15th century, also merits attention. The authors of the above treatises who accepted the Quranic view of the divine origin of writing, ascribed a divine origin also to painting, and thus upheld the existence of imitative art and its conformity to religion. Dust Muhammad admitted that in keeping with the Shariat, "the head of the image is bowed with shame", but he believed that the art of depiction could be traced to the Prophet Daniel. The *Rules of the Guild of Painting Masters* links the origin of painting with the name of Muhammad, who allegedly received this vocation directly from Allah. Qazi Ahmad upheld the painter's right to depict living beings using the theory of two *kalams*, according to which God had created the vegetable *kalam* (for writing) and the animal *kalam* (the brush); he traced the latter to the "wondrous writer—Ali".

In their interpretation of the relationship between art and life the authors of the treatises approached the foremost philosophers and classical poets of the 9th-15th centuries. "If pictorial art becomes your dream, nature [alone] can be your ustad (teacher)," said Sadiqi Beg. Yet art was not regarded as mere imitation of life. According to the treatises, painters had amazing thoughts and marvellous ideas; "none of the creative artists possess [such] power of imagination and subtle talent as these people" (Qazi Ahmad); "Figure subjects have existed long enough to have advanced from form to content" (Sadiqi Beg). The treatises also touch on the questions of artistic mastery and traditions, and classification of types of depiction.

The above-quoted sources show that throughout the feudal epoch in the Near and Middle East the idea of figure subjects as a regular and necessary component of art, was linked with a wide range of progressive developments in ideology and culture,

which in their turn stemmed from the course of the socio-economic development and the class struggle.

Yet it would be incorrect to presume that the progressive trends in fine arts were connected only with the depiction of living beings, while ornament and calligraphy (which were not based on figure subjects) were fully dominated by the conservative aesthetics rooted in the dogmas of Islam. Ornamental designs and calligraphic inscriptions which adorned mosques and holy books had an intricate aesthetic content which was not circumscribed by the bounds of religious ideology but was linked with folklore and the current artistic traditions of the people. That is why the figure subjects and ornamental elements in the medieval art of the Near and Middle East were in a state of constant interaction; this was a prominent feature of art in that period. It is not fortuitous that the authors of the above treatises, while discriminating between calligraphy, ornament and figure subjects as distinctive types of creative work, also noted that many outstanding masters wielded the three arts or at least two of them.

The ornament played an important part in the medieval art of the Near and Middle East. It was characterised by intricate arabesque compositions constructed on a mathematical basis and stemming from the decorative trend of medieval artistic thought, related in rhythm and imagery to Oriental music and poetry. The specific development of calligraphy was also bound up with the decorative trend of medieval art. None of the world's alphabets was probably vested with such aesthetic significance as Arabic writing, widespread throughout the Muslim world. Great store was set on execution: a "pure hand" was believed to be the token of a "pure soul". But in spite of the great significance of ornament and calligraphy in the art of the Near and Middle East, the art based on depicting living beings and nature persisted and developed for centuries.

* * *

The section dealing with the art of the Arab countries consists of two chapters. The former examines the art of Arabia, Palestine, Syria and Iraq.

The Arabs' lenient attitude to images in the first years of Islam is borne out by the fact that the walls of the Kaaba, the Meccan sanctuary of Muslims, were decorated with subject paintings and mosaic. We also know that the houses of Muhammad and the first caliphs contained objects with images of living beings.

The rise of the Caliphate as a large early-feudal state inaugurated an important stage in the crystallisation of medieval Arabic art. The formation of the Caliphate had a two-way influence on the culture of the peoples it incorporated. On the one hand, the spread of Islam was often accompanied by the break-up of old, pre-Muslim traditions and by certain limitations of the development of the arts. On the other hand, the joining up of large areas and many peoples within the framework of one state — however poorly centralised — opened up fresh opportunities for economic, cultural and artistic exchange.

Under the Umayyads (661-750) a valid contribution to the development of Arabic culture was made by Syria, which had distinctive artistic traditions dating from the ancient and early-feudal epochs. Architects and artists of the 7th and 8th centuries creatively assimilated the building and artistic canons of the preceding epochs, as testified by the architecture of the great mosque of Walid I in Damascus (705-715) and the Dome of the Rock Mosque in Jerusalem (687-691). Both mosques have superb polychrome mosaic (ornamental in Jerusalem; reproducing architectural motives in Damascus).

The ancient pictorial traditions persisted also in secular art. This is borne out by the excavations of the Umayyad palaces: the Mshatta palace had a carved stone frieze with plant, animal and bird motives; the Kasr al-Hair al-Gharbi palace was decorated with figure reliefs and painting; the palace of Khirbet al-Mafjar had decorative figure sculpture and mosaic; and Kuseir Amra, paintings based on secular subjects. The style of the Umayyad monuments shows clear traces of the influence of Parthian, Sassanian and Byzantine art. Ancient traditions are likewise traceable in the patterns of textiles and works of applied art. There is a group of bronze vessels, some of them shaped as birds and animals, which may date from the Umayyad period (the bronze eagle from the Hermitage Museum in Leningrad, etc.).

In the 8th-10th centuries, under the Abbasids, when Baghdad became a major cultural centre, the art of the Arab East entered a new stage. A good idea of the art of that period is conveyed by the excavations of Samarra, the provisional capital of the Caliphate in the 9th century. The interiors of the caliphs' palaces and the houses of noblemen were decorated with stucco and wood reliefs as well as with paintings — diverse ornamental compositions using geometrical and stylised herbaceous motives, which clearly showed the novel decorative treatment of the pattern resembling that on rugs. Monumental murals, executed in a few vivid colours (figures of dancing girls, people with ritual objects, animals and birds in a herbaceous design), and zoomorphic motives occurring in stucco reliefs were also treated decoratively. The court style of Samarra exerted a considerable influence on the art of many parts of the Caliphate.

In the 11th-13th centuries figure images occurred comparatively rarely in the decor of buildings in Mesopotamia and Syria. But Arabic miniature painting of the 12th and 13th centuries — a superb art with a polished style and consummate craftsmanship — leads us to believe that the authors of the miniatures had predecessors in the Umayyad or early Abbasid periods. Some Syrian manuscripts (Dioscorides' *Materia Medica*, 1229) show the influence of Byzantine traditions. The miniatures of *Kalila and Dimna* (1200-1220) in the Bibliothèque Nationale in Paris and some others have a more original style. The miniatures of the so-called Arabic-Mesopotamian (or Iraqi) school fall into several style groups. One group, probably the North Iraqi, demonstrates the stately splendour of a court art (the miniatures of *The Book of Songs*, 1218, etc.). Illustrations for scholarly treatises (Dioscorides' *Materia Medica*, 1229; the miniatures are scattered in several museums), executed in a laconic manner, make up another group. Illustrations for al-Hariri's *Makamat*, a popular rogue novel of the period, are the pride of the medieval Iraqi school. Superb miniatures grace a 13th-century *Makamat* manuscript, belonging to the Leningrad Branch of the Institute of Oriental Studies, and the 1237 manuscript in the Bibliothèque Nationale, illustrated by Yahya Ibn Mahmud, a talented artist from Wasit. While possessing some individual features, the painters who illustrated these two manuscripts had fully mastered the current means of expression, which enabled them to convey in a plastic and dynamic manner the characters' poses and gestures and convey a very real feeling of the milieu peopled by a multitude of humans. The miniatures of the 13th-century Iraqi painters stand out for their harmony of vivid colours, subtle rhythm and decorative integrity of images. They are imbued with a great innate force and tangibly linked with the life of the period.

The features that guided the further development of applied art can be discerned as early as the beginning of the Abbasid period. The craftsmen concentrated on the decorative treatment of the surface of the object. The ornament grew very rich, sometimes vivid and intricate, and the figure motives, too, acquired a decorative character; e. g. the pottery with reliefs, or painted luster pottery from excavations at Samarra, Rakka and other sites. Metalware from Mosul (Iraq) and Syria stands out for its high artistic standards. The surface is covered with ornamental compositions (impeccable engraving and inlay), including medallions and friezes with diverse figure motives. Fine examples are Mosul bronze jars (1232, the British Museum; 1226, the Metropolitan Museum of Art), a metal basin (1240, the Louvre), a dish depicting a ruler seated on the throne, the so-called Kashgar dish (the Hermitage). Figure motives persist in the patterns of 14th-century metalware: e. g. the famous baptistery of St. Louis from the Louvre, the bronze jar from the Moscow Oriental Arts Museum, etc. Figures often occur on 13th-15th century glassware, as well as in the ornament of Syrian and Iraqi textiles. As to the painting of the Arab East after the Mongol invasion, an idea of it is conveyed by miniatures from the manuscript of the *Epistles of the Brethren of Purity* (1287) and especially by the work of Junaid as-Sultani, the outstanding Baghdad painter who illustrated the *Khamisa* of Khwaju Kirmani (manuscript of 1396). The imagery and pictorial make-up of these miniatures were continued by the painters of Iran, Azerbaijan and Central Asia in the 15th and 16th centuries.

The second chapter in the section dealing with the art of the Arab countries is devoted to Egypt and the Maghreb.

In North Africa, medieval Arabic art took shape gradually, on the basis of ancient traditions. The religious architecture of Islam evinced less dependence on the local sources, e. g. the al-Amra Mosque in Fustat (641), or the Sidi Okba Mosque in Kair-

wan — that masterpiece of Arabic architecture of the 7th-9th centuries. The existence of a decorative art connected with secular architecture is revealed by excavations at Tahert, Sedrata and other sites; there is also the relief with a figure image from Mahdia.

A synthesis of Arabic and local artistic traditions was achieved in the 10th-12th centuries, the epoch of the flowering of medieval art in Egypt. Cairo has some magnificent architectural monuments — the mosques of al-Azhar, al-Hakim and other mosques, the city walls and gates of the Fatimid period. A revival of the figure subjects is evident in the monumental art of Egypt: the carved wood frieze of the 11th-century Fatimid palace depicting people and animals, wall paintings with figures from the excavations of Fustat, etc. A variety of figure subjects occurred in Egypt's applied arts, especially in painted ceramics. Figures of people (sometimes grouped in genre scenes), animals, birds, fishes and fantastic creatures were often treated with remarkable dynamism and true realism. Representations of living beings are also found on Egyptian coloured glassware and rock crystal. Figures of animals and birds were cast in bronze, e. g. the winged griffin (11th-12th centuries) from the Campo Santo Cemetery in Pisa). Decoratively treated zoomorphic motives occurred in the patterns of Egyptian silks and woollens of the Fatimid period. The earliest of the extant medieval miniatures of the East also come from Egypt: e. g. leaves of manuscripts in the National Library in Vienna (possibly dating from the 9th-10th centuries), 12th-century miniatures of the Museum of Islamic Art in Cairo and the Metropolitan Museum. The style which emerged in Egyptian fine art in the 11th-12th centuries expressed the medieval idea of the beautiful, of artistic harmony and the diversity of the world.

In the 13th-15th centuries Egyptian art went through a new period in its development. The monumental architecture of the period favoured massive volumes, domes and portals, e. g. the buildings of Sultan Kalaun (13th century), the mosque of Sultan Hasan (14th century), etc. A prominent part in the architectural decor was played by colour — by polychrome inlaid work in reddish-brown, grey and white marble. The ornamental, decorative principle came to the fore in applied art; treatment of figures of people, animals and birds was dominated by a conventionalised ornamental scheme.

The developing Arabic art of the Maghreb was closely linked with the art of Andalusia, which for more than seven centuries had been a prominent centre of the Arabs' artistic culture. The architecture and fine arts of the 11th century are well represented by monuments of the Kalaa Beni Hammad: reliefs depicting animals, ceramics with zoomorphic motives, etc.

The art of the Maghreb reached its zenith in the 11th-13th centuries. The mosques of the Maghreb have both longitudinal and transversal naves, diverse arches, a combination of flat roofs with miniature stalactite domes; e. g. the mosques in Algiers (1096) and Tlemcen (1136). The prism-shaped minaret which took shape back in the 8th century, later became a characteristic of the Maghreb (the 12th-century minarets of the great mosques in Marrakesh and Rabat). In the 12th-13th centuries the architects of the Maghreb used richly carved ornamental details to adorn domes and vaults (e. g. the mosques in Taza and Tlemcen). Decorative elements are strikingly represented in the 14th-century madrasahs (Bu Ainaniya in Meknes, etc.), where the rich carving of the marble capitals was combined with coloured mosaic, inlaid panels and finely carved details in wood.

In the 11th-14th centuries different types of applied art flourished in the Maghreb. The 13th-century manuscript of *The Story of Bayad and Riyad*, illustrated with miniatures, which was probably created in Morocco, shows that the tradition of depicting living beings persisted both in the Eastern and the Western part of the Arab world. From the 16th century on, the development of architecture and art in the Arab countries was affected by "Ottoman" artistic forms, since almost all the Arab countries came to depend on feudal Turkey.

* * *

The section dealing with the art of Iran has two chapters. The chapter on *Iranian Art in the 7th-15th Centuries* opens with a brief characteristic of the artistic traditions of ancient Iran and their role in the emergence and development of the basic types

of monumental architecture in the 8th-15th centuries—the mosque of Tarik-Hana in Damghan, the Juma Mosque in Isfahan, the Gunbad-i Qabus in Gorgan, the Mausoleum of Uljaitu in Sultaniya, etc. The sources of the fine art of medieval Iran are traceable to the Sassanian rock reliefs, mosaics and murals. In Muslim Iran the traditions of monumental art did not die (e. g. the wall painting from Nishapur, 8th-10th centuries), but they acquired different forms. The works dating from the 12th and 13th centuries are of a decorative nature: stucco reliefs with court, battle and genre scenes (excavations in Rayy, Sava and elsewhere), fragments of wall painting with human figures. There is reason to believe, on the strength of source materials, that subject wall paintings were executed in Iran also in the 14th and 15th centuries.

A distinctive type of Iranian monumental-decorative art are the lustered tiles of the 11th-14th centuries; their style resembles the stucco reliefs, but they are polychrome and have a distinctive composition: rectangular tiles were used for friezes, while cross-shaped and star-shaped tiles were used to make patterned panels. Representations on tiles include isolated figures of people and animals, genre scenes and scenes from epics.

Miniature painting to illustrate books, which developed in several of Iran's art centres, reached a high degree of perfection. In Shiraz painting may have existed until the Mongol invasion, but its earliest extant specimens are dated in the first half of the 14th century. Traditions of monumental wall painting can be felt in the execution of miniatures of that period; the decorative trend is evident in the stylised drawing and the schematic colouring. This group of miniatures is represented by more than 10 manuscripts, including the 1330 copy of Firdausi's *Shah-Nama* from the Topkapu Saray in Istanbul, the 1333 copy from the Leningrad Public Library, and the 1341 copy from the Art Gallery in Baltimore. A comparison of these miniatures with those in the Tabriz copy (the so-called Demotte *Shah-Nama* dated between 1330 and 1350) reveals the different creative trends peculiar to the contemporaneous schools of painting in the Middle East.

In the second half of the 14th century new style features emerged in the Shiraz school of miniature painting: the painters began to convey scope with the help of the raised horizon; the scale was changed: the miniatures showed a growing departure from wall paintings and acquired the typical traits of book illustrations. These novel trends can be seen in the 1370 illustrations of the *Shah-Nama* from the Topkapu Saray, in the 1393 copy of the *Shah-Nama* (the Egyptian Library), the 1397 copy of the *Shahinshah-Nama* (the British Museum), the *Khamsa* of Amir Khusrau Dihlavi (the Tashkent Institute of Oriental Studies).

In the first half of the 15th century the artists of Shiraz developed and elaborated a new, decorative style in miniature painting. While searching for means of expression the artists also solved new pictorial tasks: they began to treat man, his emotions and his milieu in a richer, more diverse vein. Two trends are traceable in the development of 15th-century Shiraz miniature painting. One is characterised by the magnificent miniatures of the 1410 manuscript of the *Anthology* of Persian poetry (Gulbenkian Collection) and the 1410-1411 *Anthology* (the British Museum), whose execution shows the influence of the Baghdad painting of as-Sultani's circle. The more traditional trend, clinging to somewhat monumenal images, is represented by the miniatures of the 1425-1435 copy of the *Shah-Nama* from the Bodleian Library and the 1420 copy of the *Anthology* from the Berlin State Museum. A synthesis of the features of both trends can be seen in the 1444 frontispiece of the *Shah-Nama* (the Cleveland Museum of Art) which foreshadows certain achievements of the Herat school in the second half of the 15th century. In the 1440's a school of miniature painting arose in Yazd (e. g. the 1445 copy of the *Shah-Nama* from the Leningrad Branch of the Institute of Oriental Studies).

The so-called Turkman miniature style (second half of the 15th century), widespread in the south and west of Iran, is connected with the Shiraz painting traditions. The high standards and diverse style of Shiraz painting in the late 15th and early 16th centuries shine in the miniatures of the *Khawar-Nama* of the 1670-1680's (scattered in various American museums), Nizami's *Khamsa* (copies of 1479, 1491 and 1508 in the Leningrad Public Library), etc.

The applied art of medieval Iran is characterised by perfect harmony between the shape of the object and the decorative pattern. Objects dating from the 10th-15th

centuries, moreover, reveal a harmonious combination of decorative-ornamental and figure motives. The zoomorphic and anthropomorphic images painted on pottery from Nishapur (9th and 10th centuries) are probably traceable to ancient folklore. In the 11th-13th centuries, the heyday of Iranian artistic ceramics, luster painting and the "Minai" technique (polychrome enamel painting on opaque tin glaze) were widely used, along with the traditional underglaze monochrome painting and reliefs. Golden-yellow, reddish or brownish luster paintings on 12th and 13th-century pottery abound in figure motives—sometimes rather intricate compositions of many figures, incorporated in ornamental designs on dishes, cups, jugs and vases: e. g. the cup (dated 1191) in the Chicago Art Institute; the jug with friezes depicting horsemen and other figures in the Oriental Arts Museum in Moscow; the unique vase in the Hermitage with reliefs showing polo players, musicians, birds and animals among plants. The decorative "Minai" painting is even richer in figure subjects than the luster painting (horsemen with animals and birds, musicians, people talking or feasting under trees, etc.). The compositions are ingeniously adjusted to the round shape of the vessels, filling all of the surface, or arranged in medallions, bands and friezes which form a rhythmic pattern.

The figure motives of Iranian painted ceramics are often connected with folklore subjects and the plots of classical epics and lyrics: they depict Bahram Gur and Azada (e. g. dish from the Metropolitan Museum, the Bijan and Manijeh (the "Minai" beaker in the Freer Gallery) and other popular characters from the *Shah-Nama*. Scenes of court life (a ruler seated on the throne surrounded by retainers), polo players, hunting scenes, various genre scenes (wedding processions, school lessons, etc.), as well as figures of real and fantastic animals were quite widespread. Though the figures were treated in a decorative way, the pottery painters were able to create poetic images.

Not only did the Iranian ceramics makers master the art of painting: they also reached into the domain of sculpture, giving perfect plastic shapes to their cups, vases and jugs and moulding some of the vessels like birds, animals or even people (e. g. the vessel shaped like a bird with a female head in the Moscow Oriental Arts Museum; the seated female figure from the Museum of Islamic Art in Cairo, etc.).

Traditions of Sassanian art persisted for a long time in Iranian metalwork, but in the 8th-9th centuries the old style began to be modified and new art forms emerged (bronze jugs with bird-shaped spouts in the Museum of Islamic Art, the Hermitage and other museums). Popular in the 12th-13th centuries were bronze articles engraved or inlaid with non-ferrous metals; this technique was often combined with reliefs and figures in the round (12th-century bronze jugs in the Hermitage, the Berlin State Museum, the Gulistan Museum in Teheran; the candlestick from the Louvre, etc.). The arabesque pattern on the surface of objects incorporated medallions or friezes with diminutive, decoratively treated figures of people and birds, or animal motives. Not infrequently Arabic inscriptions of Muslim blessings were "heretically" finished with human faces. The handles and lids of metal vessels, too, often had zoomorphic shapes. Images of living beings also occurred in the designs on textiles and works of applied arts.

In the 11th-15th centuries Iran made a big contribution to the art of the medieval world. Its masters created a superb decorative style which gave a distinctive interpretation of life and the idea of the beautiful. Iran's medieval art was synthetic: its different branches, though uniquely specific, evinced a harmonious unity of style.

The following chapter deals with Iranian art in the 16th-17th centuries. The monumental architecture of this time was dominated by canons that were elaborated in the preceding period but were still sufficiently viable, featuring the four-iwan composition and domes; the architectural decor still favoured the polychrome style. Examples are furnished by the group of buildings on Maydan-i-Shah (Isfahan), the Chihil-Sotun Palace, the buildings of caravanserais, bazaars, etc. Miniature painting flourished in the 16th-17th centuries not only in Iran but also in other countries of the Near and Middle East. In the first half of the 16th century the Tabriz school of painting came to the fore; its buoyant, vivid imagery was typical of the fine art of the period and influenced the art schools of Iran, Turkey and Central Asia. In Shiraz miniature painting in the first half of the 16th century developed within the channel of local traditions; it was but slightly affected by the Tabriz and later the Kazvin school,

e. g. the miniatures for Nizami's *Khamsa* in the Leningrad Branch of the Institute of Oriental Studies (1543) and the Freer Gallery (1548). The second half of the century, notably the 1560's and 1570's, marked the zenith of Shiraz miniature painting. Making creative use of the Tabriz and Kazvin schools, the Shiraz painters enriched local artistic traditions to produce excellent works, whose style, according to J. Stchoukine, incorporated the Tabriz "classicism", the Kazvin "baroque" and the Shiraz autochthonous tradition with its archaic flavour.* Excellent examples of the Shiraz style with its great diversity are the miniatures for Nizami's *Khamsa*, 1560-1561 (executed by Bahram Afshar Aka; the Bibliothèque Nationale), for the works of Husayn Baykara (the Bodleian Library and the Bibliothèque Nationale), for Saadi's manuscripts (the 1570's, the Leningrad Public Library; 1568, the Bibliothèque Nationale), the *Shah-Nama*, 1585, and Jami's *Yusuf and Zulaikha*, the 1580's (both in the Leningrad Public Library).

Meshed was another centre of Iranian miniature painting in the 16th century. Its artists produced works which harmoniously blended the decorative richness of the Tabriz masters and the rationalism of the Herat school. The Meshed style is exemplified by illustrations for Jami's *Seven Thrones* (1556-1565), featuring intricate compositions (the Freer Gallery), Jami's *Gold Chain* (the Oriental Arts Museum in Moscow) and also, probably, by two superb miniatures depicting a hunting prince (from the muraqqa of the Leningrad Public Library).

A prominent part in the history of miniature painting was played by Kazvin, the Safavid capital in the second half of the 16th century. It was the seat of refined, aristocratic painting, e. g. the miniatures for Amir Khusrau Dihlavi's *Khamsa* (1575, the Bodleian Library), Arifi's "The Ball and Polo Stick" (the 1580-1590's; the Leningrad Public Library). Miniatures on separate leaves were also popular in Kazvin, e. g. "Young Man with a Lute" (the Hermitage), "Young Man with a Book" (the Leningrad Public Library).

A prominent part in the rise of the Isfahan school of painting was played by Riza-i-Abbasi, the great painter who lived and worked in the late 16th and early 17th century (he is sometimes called Aka Riza). His work falls into three periods. In the early period (before 1610) the artist followed the traditions of the Tabriz-Kazvin school: "Young Man in Red", 1587 (the Cambridge Museum), "Young Girl", 1602-1603 (the Hermitage). In his mature period, the 1610's and early 1620's, Riza-i-Abbasi drastically revised the traditional manner. In his works, the lines drawn with the brush varied from broad and heavy to light and delicate, all but transparent, or even broken lines. This made his drawings much more plastic (e. g. "Young Man with a Bunch of Flowers", 1610, the Bibliothèque Nationale). The search for a new creative method can also be seen in his paintings from life, e. g. "Woman Reading" and other sketches. Riza-i-Abbasi's keen powers of observation are revealed in the figure of a peasant gathering brushwood (the Berlin State Museum) and in portraits. But he retained his predilection for vibrant decorative colours, e. g. the diptych "Carousal" (1612; the Hermitage). In his later period (the 1620's and the first half of the 1630's) his work acquired still greater finish and mastery, e. g. "Lovers" (1629; the Metropolitan Museum), "Young Girl with a Tray" (1630; the Teheran Gulistan Library), "Cup-Bearer" (1627-1628; the Museum of Western and Oriental Art in Kiev), portrait of a dervish (1631) and "The Shepherd", the masterpiece produced by the artist at the close of his life (the two latter miniatures are in the Leningrad Public Library). The work of Riza-i-Abbasi was a source of Iran's new artistic culture. A court painter, he was also the exponent of the democratic trend and effected a serious revision of aesthetic canons and artistic ideals.

Among the most outstanding pupils and followers of Riza-i-Abbasi were Muin Muzavvir, Muhammad Kazim and Muhammad Yusuf al-Husayni. Afzal al-Husayni, Pir Muhammad al-Hafiz, Riza-i-Muzavvir also worked in the middle of the 17th century.

* This definition is acceptable only if the terms "classicism" and "baroque" are interpreted in a purely conventional manner, the former as denoting harmony and balance peculiar to the Tabriz compositions, the latter as denoting the dynamic quality characteristic of many Kazvin miniatures. One should not mechanically apply terms defining specific phenomena of European culture to processes in Oriental art: this would be tantamount to a levelling of national artistic cultures and would minimise their distinctive place and role in the history of world culture.

The second half of the 17th century was marked by the appearance in Iran of a trend oriented on West European art (Muhammad Zaman, Ali-Quli-Bek Jabbadar and others).

In the 16th and 17th centuries miniature painting affected strongly the style of wall painting in the Isfahan palaces of Ala-Kapi and Chihil-Sotun, tile painting and different branches of applied art.

Compared to the preceding period, the decorative tenor of applied art showed a marked change. The geometric pattern all but disappeared from the textiles, and the herbaceous motives began to be treated in a less stylised, more lifelike manner. The textiles with designs of figures make up a special group. These designs often reproduced scenes from folk epics and classical poetry: Leila visiting Majnun in the desert (the Musée des Arts Decoratifs in Paris), Iskander slaying the dragon (brocade robe from the Moscow Oruzheinaya Palata), etc., etc. These designs especially favoured "open" compositions, with the motives—repeated horizontally and diagonally—merging into an unbroken rhythmic pattern.

The patterns of the famous Iranian rugs usually followed a "closed" composition, with the border made up of several ornamental bands. The patterns of the rugs, as those of textiles, followed the principle of conveying real shapes in a conventionalised, decorative manner—which, however, was quite expressive. Making use of rich colour schemes and the velvety texture of the pile, the Iranian rug-makers achieved perfect harmony and superb colour effects. The large rug on which hunting motives are conveyed with remarkable expressiveness and subtlety and which, moreover, has a unique pattern and colour scheme (the Museum of Art and Industry in Vienna), and also some silk rugs with animal figures incorporated in the pattern (the Louvre) were probably made in Kashan, which in the mid-16th century became the centre of rug-making for the court. Characteristic of Iran are also rugs with "vase" and "garden" designs. The Jaipur Museum boasts a unique "garden carpet" (1623).

The concluding part of the chapter covers Iranian ceramics and metalware and examines the figure motives which occur in their decorative designs.

An analysis of fine art in Iran in the 16th and 17th centuries makes it clear that certain types of art, notably miniature painting, had trends striving to master the new means of artistic perception. Yet most of the artists developed the old, medieval creative method, achieving perfect decorative refinement.

The economic and political decline of Iran in the 18th and 19th centuries, which resulted in the country being reduced to the status of a semi-colony, had a harmful effect on the development of its artistic culture. Nevertheless, certain progressive features, specifically those of realism in painting, could be seen in the field of art. However slowly they matured, these trends largely prepared the qualitative change that occurred in Iranian art in the 20th century.

* * *

In his conclusion the author says that the analysis of works produced over the centuries by masters from the Arab countries and Iran makes it clear that medieval art in this area was of a very complex nature. This art was imbued with life—but similarly to the medieval art of other peoples of Asia and Europe, it did so in a conventionalised, poetically generalised form; it had elaborated a distinctive artistic method for an imaginative portrayal of life. The method was based on the decorative principle, which was expressed not only in the outward form but also in the structure and imagery of individual works.

Medieval artists in the Near and Middle East painted flat figures and objects. In painting and plastic art (mostly reliefs; sculpture in the round failed to develop because of the injunctions of Islam), modelling of the shape and depiction of the light and shade effect were rare. Conventionalised methods were elaborated in order to convey space (most often, the objects in the background were depicted above those in the foreground). The painters displayed unusual skill in composition and in conveying contours and colours. Even large scenes with many figures, often with a highly involved rhythm of line and colour, were treated as a subtly woven, integral and harmonious pattern. The flowing contours made the figures especially expressive, conveying motion in a dynamic manner. Colour was an important medium. The wide

range of clear, sparkling local colours lent a highly poetic quality to the miniatures and to the painting on household objects, inspiring a lofty feeling of the beautiful. The decorative nature of the imagery resulted in the stylistic unity of the figures, ornament and calligraphy. A tendency towards synthesis is a salient feature of the medieval art of the peoples of the Near and Middle East.

The decorative trend of their fine art was not, however, abstract and self-contained. The depiction of secular motives taken from real life, persisted throughout the feudal age as an important component. Even the comparatively rare religious subjects lacked all mystic spirit. The secular themes in the medieval art of the Near and Middle East had a distinctive subject-matter, they were usually linked with folk legends and traditions. Similarly to classical poetry, fine art favoured epic, lyrical and didactic plots and ideas borrowed from folklore. The content of ancient legends was modified by the impact of contemporaneous life; the epics were peopled with characters whose mentality and behaviour were consonant with the complex, socially heterogeneous ideals of the feudal age. On the one hand, the poets and artists upheld military valour, prowess and courage, and they glorified and honoured the feudal suzerain; not only were these things highly esteemed, they were considered beautiful. But, on the other hand, the heroic epics reflected the ideas, strivings and aspirations of the mass of the people, which accounts for the general humanistic trend of the heroic epics, and of the classical poetry and art which had imbibed them. The idea of the struggle between good and evil, underlying the finest works of medieval art, the homage to romantic love and lifelong friendship, the idea of the importance of a just ruler for the people's welfare, etc., etc., were progressive, popular and democratic.

But, of course, it should be borne in mind that the people's humanistic conceptions, which were intertwined in such a contradictory way with the ideas of the ruling classes, were in themselves historically circumscribed: they were not devoid of illusions and prejudices. Moreover, in conditions of feudal oppression the popular trend could not always find overt, direct expression.

All this was reflected in the development of fine art which to one or another extent embodied important though sometimes contradictory ethical and aesthetic ideas and concepts. It is the humanistic content of artistic images that constitutes the unfading value of medieval fine art of the peoples of the Near and Middle East. This art is a vital component of the treasure-store of world art.

БОРИС
ВЛАДИМИРОВИЧ
ВЕЙМАРН

ИСКУССТВО АРАБСКИХ СТРАН

Редактор К. Г. ГЛОНТИ

Художник серии
Л. М. ЯСИНСКИЙ

Художественный редактор
М. Г. ЖУКОВ

Технический редактор
А. Л. РЕЗНИК

Корректор Н. Г. ШАХАНОВА



A11124

Сдано в набор 18/XI 1972 г.
Подписано в печать 23/VIII 1973 г.
Формат бумаги 60 × 90^{1/8}
Бумага на текст
типографская № 1
Бумага на иллюстрации
мелованная
Усл. печ. л. 45,5. Уч.-изд. л. 39,811
Тираж 10 000 экз. Изд. № 20189 Зак. 6261
Издательство «Искусство»
Москва, К-51, Цветной бульвар, 25.
Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградская типография № 3
имени Ивана Федорова
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
Ленинград, 196126, Звенигородская ул., 11.
Цена 5 р. 55 к.

Веймарн Б. В.

В 26 Искусство арабских стран и Ирана VII—XVII ве-
ков. М., «Искусство», 1974.

188 с. с ил.; 88 л. ил. (Из истории мирового искусства).

Это капитальное исследование, анализирующее возникновение на основе местных древних традиций и развитие средневекового искусства народов Аравии, Палестины, Сирии, Ирака, Египта, Магриба, а также Ирана. В книге большое внимание уделено своеобразию искусства этого времени, своеобразию его содержания, идейно-эстетических принципов, стилистических форм.

В 0812-005
025(01)-74 216-73

7И